

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

*Les contes de l'Oikos, création scénaristique,
suivi de
Une écocritique de la représentation filmique de l'habitat urbain*

par
Denise Paré
Bachelière ès arts de l'Université Laval

Mémoire présenté pour l'obtention de la
Maîtrise ès arts
Études françaises avec cheminement en création

Janvier 2014

Composition du jury

*Les contes de l'Oikos, création scénaristique,
suivi de
Une écocritique de la représentation filmique de l'habitat urbain*

par
Denise Paré

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christiane Lahaie, directrice de recherche
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

Isabelle Boisclair
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines,
Université de Sherbrooke)

Pierre Rajotte
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines,
Université de Sherbrooke)

*À celle qui m'a fait naître
et ne cesse de renaître :
la bien nommée Renée.*

Résumé

La difficulté des sociétés développées à s'inscrire de manière soutenable dans la biosphère et à résoudre les problèmes écologiques provoqués par leur croissance pose un défi de taille à la civilisation postindustrielle qui s'est, de manière illusoire, autonomisée de son substrat naturel. Motivé par le désir de régénérer le rapport entre l'être humain et son milieu biophysique, ce mémoire de recherche-crédation explore la possibilité des œuvres de fiction cinématographique de mettre en jeu une pensée pragmatique et mythique qui s'applique à ressaisir l'habitat humain urbain de manière à assurer la viabilité de l'écosystème dans lequel il s'inscrit. D'une certaine manière, l'entreprise peut se rapprocher d'une recherche sur les pratiques émancipatoires dans le domaine de l'habitation urbaine écologique, dont le rapport prend une forme insolite, c'est-à-dire un scénario de film.

La première partie du mémoire est constituée d'un travail de création scénaristique : *Les contes de l'Oikos*. Une biologiste souhaite rénover, avec l'aide de son compagnon et de leur fille, la maison de son père dont elle vient d'hériter. Son projet consiste à concevoir cet habitat urbain et le milieu dans lequel il s'insère comme un écosystème. Elle voit son entreprise mise en péril par celle d'un promoteur immobilier. Parallèlement à ce récit, un conte peuplé de personnages mythiques, créé par les parents pour la fillette, fait écho aux motifs réalistes et offre une interprétation onirique des scènes du quotidien.

La deuxième partie tente *Une écocritique de la représentation filmique de l'habitat urbain*. Cet essai retrace l'émergence, au cours des années 1990 aux États-Unis, d'une nouvelle perspective théorique issue de la critique littéraire, soit l'écocritique. Son développement et son rayonnement sont examinés avant de cerner plus précisément comment cette approche envisage les thèmes étudiés : l'habitat et la ville. Sur le plan méthodologique, la recherche explore les possibilités offertes par la réflexion de Bruno Latour afin de conduire l'analyse écocritique de deux films qui mettent en scène, dans une certaine mesure, des habitats urbains : l'un, dystopique, *Soleil vert*, l'autre, eutopique, *La belle Verte*. Enfin, *Les contes de l'Oikos* sont reconsidérés à la lumière de ces analyses.

Mots clés : habitat urbain, rénovation écologique, écocritique, cinéma, scénarisation, mythologie, conte, habitat écologique, ville

Table des matières

Résumé et mots clés	iv
Liste des tableaux.....	vi
Schéma.....	vi
Liste des annexes.....	vi
Remerciements.....	vii
INTRODUCTION	1
Objectifs de la création : imaginer un habitat urbain soutenable	9
Objectifs de la recherche : analyser les représentations filmiques de l'habitat urbain.....	14
Cinéma et environnement : la tentation utopique	17
I. <i>Les contes de l'Oikos</i> — Création scénaristique	23
Sujet.....	23
Personnages.....	23
Scénario.....	26
Séquence 1 — Sons et lumières de la Terre	26
Séquence 2 — Ras le bol	29
Séquence 3 — Le symposium des dieux.....	36
Séquence 4 — Les petits gestes	44
Séquence 5 — Le Temps du Rêve.....	50
Séquence 6 — Ça va toujours ?	58
Séquence 7 — La maison Deschamps.....	62
Séquence 8 — Rêver un nid au soleil.....	74
Séquence 9 — Les grands gestes.....	83
Séquence 10 — Les vacances en Gaspésie.....	88
Séquence 11 — Rêver un arbre pour le nid	93
Séquence 12 — Le droit au soleil.....	101
Séquence 13 — La solution des dieux	111
Séquence 14 — Nous sommes une Terre.....	116
II. Une écocritique de la représentation filmique de l'habitat urbain	117
1. Cadre théorique : perspectives écocritiques.....	117
1.1. Écologie, écologie humaine et écologisme.....	117
1.2. Émergence, définition et évolution de l'écocritique.....	121
1.3. Des sources européennes	138
1.4. Réception de l'écocritique en France.....	143
1.5. Premières approches thématiques	150
1.5.1. Généalogie de l'habitat	150
1.5.2. Kaléidoscopie de la ville.....	155
2. Méthodologie : des thèmes aux formes.....	163
2.1. Les « associations d'humains et de non-humains »	166
2.2. Les actions des personnages anthropomorphes et non anthropomorphes.....	187
2.3. Les procédures analytiques et synthétiques.....	197
3. Interprétation : entre dystopie et eutopie, un lieu habité	201
3.1. <i>Soleil vert</i> : l'anthropophagie institutionnalisée	202
3.2. <i>La belle Verte</i> : la déconnexion transcendante	218
3.3. <i>Les contes de l'Oikos</i> : la nidification inachevée.....	244
CONCLUSION.....	271

MÉDIAGRAPHIE	280
Corpus à l'étude.....	280
Ouvrages théoriques, pratiques et fictionnels.....	280
Articles, chapitres et sites Internet.....	286
Ouvrages de référence	294
Films, albums et émissions de télévision.....	294

Liste des tableaux

Tableau 1 — Courants écocritiques identifiés par Reed (2002) et Garrard (2004).	136
Tableau 2 — Structures élémentaires des définitions de l'écocritique.	166
Tableau 3 — Synthèse des principales définitions de la nature selon <i>Le Robert</i>	168
Tableau 4 — Typologie restreinte des relations actanciennes des associations d'humains et de non-humains.....	186
Tableau 5 — Types de lieux dans <i>Soleil vert</i> , <i>La belle Verte</i> et <i>Les contes de l'Oikos</i>	201
Tableau 6 — Inventaire des lieux dans <i>Soleil vert</i>	204
Tableau 7 — Inventaire des lieux dans <i>La belle Verte</i>	219
Tableau 8 — Inventaire des lieux dans <i>Les contes de l'Oikos</i>	248

Schéma

Schéma 1 — Schéma du récit des A(PA-PNA).....	196
---	-----

Liste des annexes

Annexe 1 — Le symposium des dieux	297
Annexe 2 — Plans de la maison Deschamps.....	299
Annexe 3 — Représentations systémiques à neuf niveaux	302
Annexe 4 — Paroles des chansons.....	303
Annexe 5 — Quelques définitions de l'écocritique	305
Annexe 6 — Extrait du découpage analytique de <i>Soleil vert</i>	306
Annexe 7 — Extrait du découpage analytique de <i>La belle Verte</i>	308
Annexe 8 — Tableaux de synthèse des lieux dans <i>Soleil vert</i>	310
Annexe 9 — Tableaux de synthèse des lieux dans <i>La belle Verte</i>	316
Annexe 10 — Tableaux de synthèse des lieux dans <i>Les contes de l'Oikos</i>	325
Annexe 11 — Photogrammes de <i>Soleil vert</i>	331
Annexe 12 — Photogrammes de <i>La belle Verte</i>	333

Remerciements

Je tiens à remercier deux écoconstructeurs qui, à des années d'intervalle, m'ont aidée à valider les concepts que j'explorais sur la rénovation écologique des maisons : François Tanguay, un artisan de la première heure, et Mathieu Caron, qui appartient à une nouvelle génération de bâtisseurs écoresponsables. Outre la longue entrevue qu'il m'a accordée, ce dernier a également accepté de lire le scénario afin de vérifier la validité des informations techniques.

Mes remerciements s'adressent également à Christiane Lahaie et à Georges Desmeules qui ont su ouvrir les bonnes portes au bon moment afin que je puisse remettre ce projet sur ses rails et le mener à destination. Le point de départ de cette longue trajectoire remonte à 1988 et je souhaite témoigner ma considération à Vincent Nadeau, alors professeur au Département des littératures de l'Université Laval, qui avait accepté de diriger ce mémoire de maîtrise. Ma considération s'adresse également à Roger de la Garde, alors professeur au Département d'information et de communication de l'Université Laval, qui suivait de près cette démarche et devait en être un évaluateur.

Je veux remercier Marie-Josée Robillard qui, à bien des égards, a été une interlocutrice privilégiée à propos des questions qui sont abordées dans cette recherche. Ces remerciements s'adressent également à Benoît Limoges. Je suis aussi reconnaissante à Micheline Houde, lectrice attentive, dont les conseils m'ont aidée à améliorer une première ébauche du scénario. Je remercie également Vincent Paré qui a produit une version présentable des plans de la maison Deschamps que j'ai griffonnés afin de suivre les personnages en ces lieux réalistes, mais qui n'existent pas.

Je veux aussi offrir des remerciements tout particuliers à Dominique Thibault et à Réal Bouchard pour leurs encouragements amicaux qui m'ont aidée à croire qu'un dénouement heureux était possible pour cette longue quête. Je remercie aussi Lynda Pomerleau qui m'a aidée à garder le cap malgré les brouillards, les vents contraires et les mers d'huile.

Enfin, j'offre toute ma gratitude à ma famille — ma mère, mes sœurs, mes frères et mes proches — pour leur patience inouïe, leur soutien et leur confiance.

Je me dois de souligner que cette recherche a bénéficié d'une bourse du Fonds FCAR de 1988 à 1990. Je suis soulagée aujourd'hui de pouvoir enfin remplir ma part de cet engagement. Je sais gré à l'organisme de sa discrète patience. Par ailleurs, il aurait été difficile de réunir les conditions favorables à cet achèvement, ces dernières années, sans les dispositions de la convention collective des professeures et professeurs de cégep selon lesquelles il est possible de réduire son salaire afin de bénéficier de périodes de congé. Puissent tous les travailleurs trouver accès à de telles possibilités en vertu de la loi ou de leur contrat de travail.

LE DRAMATURGE : Un grand dramaturge révolutionnaire, Diderot, a dit que le théâtre devait servir à divertir et à instruire. Il semble que tu veuilles supprimer le premier point.

LE PHILOSOPHE : C'est vous qui avez supprimé le second. Vos divertissements n'ont plus rien d'instructif. Voyons si mes leçons n'ont pas un côté divertissant. [...] On pourrait imiter les événements de la vie sociale qui réclament une explication de telle manière que, placé devant leur représentation plastique, on accède à certaines connaissances pratiquement utilisables.

(Brecht, 1970 : 43.)

[L]e sociologue analyse les pratiques émancipatoires parce que, à tort ou à raison, il croit que les individus et surtout les groupes inventent de nouvelles façons d'être en société, instituent de nouvelles valeurs et créent d'autres projets collectifs.

(Rioux, 1978 : 149.)

Et cette révolution écologiste, tout le monde peut y participer à sa manière. L'action de ceux qui vivent discrètement en économie douce, en pratiquant l'écosociété, est aussi essentielle que l'action de ceux qui militent et paraissent être au cœur de la lutte. Il faut bien qu'il y ait des gens qui « vivent » la révolution écologiste pour que d'autres puissent en parler !

(Jurdant, 1988 : 418.)

INTRODUCTION

Le mémoire qui va suivre doit beaucoup à la pensée de Michel Jurdant, mais peut-être davantage à la verdeur de son expression. La réflexion qu'il déploie dans *Le défi écologiste*, paru en 1984, identifie les caractères d'une société productiviste qui met en péril l'intégrité de la biosphère et rend hasardeux le maintien de la vie sur la Terre, du moins telle que nous avons appris à la connaître à travers sa relative stabilité depuis les 5000 dernières années au cours desquelles nos civilisations sont apparues. Partant du double point de vue de l'écologue et de l'écologiste, Jurdant analyse, documente et commente les dimensions d'une crise écologique mettant en lumière celle de la civilisation tout entière. Les titres des cinq premières parties donnent déjà un aperçu du territoire couvert : « Le monde de la surabondance au bord de l'absurde », « La croissance de la destruction des ressources de la nature », « La croissance de la dégradation de la vie humaine », « La croissances des inégalités entre les humains » et « La croissance du pouvoir technocratique »¹. Après de sombres constats, Jurdant livre des pistes de solution dans une sixième partie qu'il intitule « La révolution écologiste ». Il y décrit le projet d'une écosociété et esquisse les propositions d'un programme politique qui devraient « être considérées comme un scénario visant principalement à stimuler l'imagination » (1988 : 388). Ce programme repose sur quatre principes écologiques : la diversité, l'autorégulation, la sagesse et l'équité. Si les deux premiers termes se laissent aisément rattacher à l'écologie, cette relation n'est pas si immédiate à propos des deux derniers. Pour Jurdant, la sagesse est déterminée par les limites des écosystèmes naturels. L'être humain s'est affranchi de ces limites à cause de sa maîtrise technique et il doit en prendre conscience afin de « définir sans tarder les optima écologiques » (*ibid.* : 82) qui demeureront à l'intérieur des possibilités du milieu. Quant à l'équité, elle fait appel au droit d'usage des écosystèmes, dont la finalité est la survie des êtres vivants et non « l'accumulation ni la domination » (*ibid.* : 83). Les principes de sagesse et d'équité ainsi définis par Jurdant comportent une remise en question de l'ordre sociopolitique et amènent à repenser les relations entre les sociétés humaines et les milieux géobiophysiques qui les soutiennent. Ce message, Jurdant le transmet avec panache.

¹ L'anaphore produite par ces titres n'est pas sans rappeler le rapport Meadows, *Halte à la croissance ?*, paru en 1972, qui marque une page de l'histoire du mouvement écologiste. On comprend d'emblée que Jurdant n'aurait pas retenu le point d'interrogation à la traduction française du titre *The Limits to Growth*.

Outre le scientifique et le militant, c'est l'homme qui s'exprime à travers des lettres adressées aux proches, aux collègues, aux politiciens, aux citoyens. Elles terminent chacun des vingt-huit chapitres et les éclairent d'un point de vue plus subjectif. Ces diverses postures donnent à l'ouvrage un style accessible, polémique et inspiré où s'interpénètrent les expériences de terrain, les données scientifiques, les prises de position et les états d'âme. L'écriture vive, dénonciatrice et imaginative suscite l'adhésion. C'est sans doute pourquoi le géographe Antoine S. Bailly recommande l'ouvrage aux « enseignants du secondaire, pour faire découvrir aux générations montantes les risques du scénario productiviste » (1985 : 336-337). Chez Jean-Philippe Waaub, également géographe, l'avis sur l'ouvrage est aussi favorable, pour ne pas dire chaleureux ; il faut savoir que le livre est paru quelques jours après la mort prématurée de l'auteur, ce qui a teinté son accueil d'une note dramatique. Après un exposé de l'argumentaire, Waaub relève cependant quelques « éléments potentiellement négatifs de l'écosociété [...] : le danger de mettre sur pied un appareil de contrôle trop lourd, ou des mesures d'interdiction qui seraient des vœux pieux » (1985 : 144). Plus sévère est la lecture du sociologue Louis Guay qui voit dans l'ouvrage une naïveté tant sociologique que politique : « Jurdant veut, contre la société moderne et technocratique, réintroduire la sphère de la liberté et des choix, mais, en s'éloignant des dictats de la technique, il succombe à ceux de la nature » (1987 : 171). Ces quelques points de vue montrent qu'il n'existe pas de consensus quant aux chemins à emprunter pour résoudre la crise écologique qui, du reste, n'est pas admise par tous. Le mouvement de protection de l'environnement est traversé par des tendances de tous les horizons, parfois contradictoires². Le développement durable³, qui semble emporter une adhésion unanime sur la place publique, rencontre pourtant ses détracteurs. Chez Alain Caillé, par exemple, il s'agit simplement d'une caution pour ne rien changer : « La formule magique du développement durable permet de sauver l'idéal du développement en le rationalisant et en le rendant

² Jean-Guy Vaillancourt identifie six tendances idéologiques au sein du mouvement vert québécois. Les groupes qui œuvrent sur le plan sociopolitique sont, de la droite à la gauche de l'échiquier politique : les conservationnistes, les environnementalistes et les écologistes. Ceux qui sont plutôt actifs sur le plan de la contre-culture sont, dans le même ordre : les contre-culturels individualistes, les contre-culturels communautaires et les socioculturels alternatifs (1992 : 13).

³ Il eût mieux valu retenir, pour la communication publique, le terme même proposé dans la traduction du rapport Brundtland à l'origine du concept, à savoir le « développement *soutenable* » qui conduit à plus de circonspection : si les tonnes de béton des barrages hydroélectriques ou des centrales nucléaires peuvent d'emblée apparaître *durables*, il reste un pas à faire, qui serait plus difficile, pour les qualifier de *soutenables*. On pourrait tout autant parler de développement *viabile*, terme que met en valeur l'organisation Établissement vert Bruntland de la Centrale syndicale du Québec (EVB-CSQ) par le concept d'« avenir viable ».

moralement présentable » (2006 : 63). Pas de consensus donc, et sans doute faut-il s'en réjouir : le mouvement vert échappe à la pensée unique. En revanche, on peut s'inquiéter que les changements urgents requis par la dégradation de l'environnement tardent à venir faute d'accords sur les moyens à mettre en œuvre.

Si *Le défi écologiste* et son auteur ont rencontré un succès d'estime, dont témoigne la création du prix Michel-Jurdant par l'ACFAS en 1985, il semble cependant qu'il faille donner raison à Guay quant au retentissement réel de l'ouvrage : « Le discours [...] rend peut-être service au militant, mais je doute qu'il trouve beaucoup d'oreilles attentives ailleurs » (1987 : 172). De fait, au cours des années 1980, les propositions de Jurdant ont peu d'écho dans les diverses représentations médiatiques qui animent la place publique, lesquelles instituent, jusqu'à un certain point, l'inscription des sociétés dans le monde. Cette observation constitue l'élément déclencheur de ce projet de maîtrise en 1988. L'objectif était de contribuer à la diffusion, dans une forme accessible et populaire, des solutions imaginées par les écologistes afin de favoriser la transformation de la société dans le sens d'une plus grande réceptivité au vivant, aux milieux physiques et aux échanges qu'ils entretiennent. Le cinéma est apparu comme un média adapté à l'intention poursuivie dans la mesure où il permet de rejoindre de larges segments de la population, pour autant qu'un film ait du succès, bien entendu. Le thème de l'habitation en milieu urbain, et l'organisation de la vie quotidienne qui s'y inscrit, s'est présenté comme un sujet d'intérêt, car l'individu y exerce un pouvoir, limité mais réel, sur son environnement. Il s'agit d'un lieu où plusieurs changements peuvent être opérés sans trop de freins, s'il est habité par une conscience informée et déterminée. L'« habitant » y devient un agent de transformations, lesquelles, de proche en proche, engendrent d'autres altérations susceptibles d'éroder l'ordre qui instaure l'appauvrissement de la biosphère et l'aliénation des êtres humains. À l'échelle de la maison, de l'appartement, bref, du lieu d'habitat, il est également possible de combattre un sentiment d'impuissance éprouvé par les citoyens devant l'ampleur des problèmes écologiques et de mettre en œuvre la formule de René Dubos : « Penser globalement, agir localement » (Dufresne, 2012 : [en ligne]). Il s'agit en somme de resituer l'habitation et la ville dans le tissu de la biosphère et de modifier l'organisation du quotidien de façon à inscrire les gestes les plus simples dans une compréhension globale de leur empreinte écologique. Ce projet, imaginé à la fin des années 1980, n'a pas pu être achevé à l'époque, et il est nécessaire d'en examiner à nouveau la pertinence à la lumière de la situation actuelle.

De fait, la crise environnementale n'a pas cessé de s'aggraver et de prendre de l'ampleur dans les médias d'information, au point de frôler la saturation. Depuis les années

1980, les pluies acides, la disparition de la couche d'ozone, l'effet de serre et les changements climatiques ont tour à tour pris le devant de la scène et ces problèmes ont généré une actualité consacrée aux conférences, aux accords internationaux et aux politiques destinées à endiguer ces périls. En parallèle, avec le fer de lance du néolibéralisme, le capitalisme a consolidé sa position en gagnant la Guerre Froide et en mondialisant son économie, si bien que le développement des pays émergents s'inscrit dans le cadre des règles du marché international. L'exploitation des ressources, tant humaines que naturelles, se poursuit donc à une cadence accélérée et les désordres environnementaux suivent la même trajectoire : déforestation, inondations, sécheresses, pollution agricole, eutrophisation des eaux douces et des zones côtières, régression des glaciers et des calottes polaires, accumulation des déchets domestiques, industriels, radioactifs, chimiques, destruction des espaces sauvages, extinction des espèces, élévation du niveau des mers, érosion des sols, smog, acidification des océans, épuisement des ressources, désertification, marées noires, contaminations, déversements, intoxications, rareté de l'eau potable... La liste semble interminable, comme une litanie sans fin de fléaux et de déraison. La crise écologique ne va pas sans engendrer des souffrances au sein des populations directement affectées par la répartition inéquitable des ressources disponibles et touchées par les catastrophes ponctuelles, chroniques ou latentes. Plus surnoisement, une misère morale accompagne des choix parfois déchirants dans des communautés qui espèrent améliorer leur sort en acceptant le maintien ou la création d'emplois dans des secteurs d'activités insoutenables sur un plan environnemental. Selon le cinquième rapport quinquennal du Programme des Nations Unies pour l'environnement (PNUE), rares sont les objectifs internationaux en la matière qui ont enregistré des progrès au cours des vingt-cinq dernières années. Au contraire, on y consigne plutôt une accélération des dégradations dans presque tous les secteurs : « Alors que les pressions humaines sur le Système terrestre s'accroissent, plusieurs seuils critiques aux niveaux mondial, régional et local sont sur le point d'être atteints ou ont été dépassés » (PNUE, 2012 : [6]). Au moment d'écrire ces lignes, la Conférence de Rio sur le développement durable (Rio+20), boudée par plusieurs chefs d'État, vient de s'achever sans grands engagements. L'analyse de Louis-Gilles Francoeur, observateur de longue date du dossier de l'environnement au *Devoir*, permet de résumer la situation :

L'absence des Obama, Merkel et Cameron, notamment, qui ont tenté dans les deux derniers jours de relancer la « croissance » lors d'une réunion du G20 au Mexique, illustre bien à quel point cette même croissance, dont on tente à Rio de réduire les impacts sur la planète, a peu de chances de se retrouver au banc des accusés, comme le réclame une partie importante de la société civile qui doute

qu'une « *économie verte* » puisse permettre de reprendre le contrôle du climat, restaurer la biodiversité, réduire la pauvreté et instituer [*sic*] un meilleur équilibre entre les hémisphères nord et sud (2012 : A1).

On craint plutôt, notamment chez les peuples autochtones, que cette « économie verte » ne se traduise par un « capitalisme vert » et une « marchandisation de la nature » (*ibid.* : A8).

Dans un tel contexte, *Pourquoi tardons-nous tant à devenir écologistes ?*, pourrait-on poser comme question en paraphrasant le titre d'un ouvrage collectif paru en 2006, mais reprenant les minutes d'un séminaire tenu en 1993. En introduction, Denis Duclos s'étonne que les propos n'aient pas vieilli et reconnaît ainsi qu'« il semble bien que *quelque chose se soit arrêté* depuis nombre d'années dans l'histoire même du monde, telle que nous nous la racontons en permanence » (8). Michel Freitag et Gilles Gagné soutiennent que la difficulté de changer de trajectoire peut s'expliquer à grands traits par les déterminants de la « société [postmoderne] qui tend, en conjonction avec les effets mêmes de la modernité — l'autonomisation de la technique et de l'économie, entre autres — à produire son expansion permanente » (2006 : 153). Il faut ajouter à cela que le terme même d'« économie » fourvoie sur les mécanismes du marché qu'il désigne. Ainsi, selon Freitag, « [l]a science économique telle qu'elle prévaut est en réalité une chrématistique⁴ » (2006 : 109) selon laquelle elle se réduit à l'organisation de l'accroissement d'un capital de plus en plus abstrait. L'économie correspond peut-être davantage aujourd'hui à la logique du jeu, à laquelle ferait écho la popularité des jeux télévisés, signe selon Jean-Jacques Wunenburger d'« une tendance sociale lourde vers une fétichisation de l'argent, qui troque de plus en plus sa valeur d'échange contre celle de bien réifié, de marchandise immatérielle » (2003 : 67). Pourtant, la vigueur et la permanence du mouvement vert dans les pays développés montrent que les sociétés sont partagées entre les forces qui maintiennent le « système » en l'état et celles qui tendent à s'en émanciper. Malgré l'impression de stagnation et d'immobilisme que les politiques et les pratiques environnementales donnent à éprouver depuis les dernières années, disons les « trente moins glorieuses », les praxis sont pourtant nombreuses et protéiformes.

Ce concept de praxis est une clé de la pensée de Cornelius Castoriadis, car elle préserve et articule la possibilité de la transformation sociale, mise en danger par la nécessaire critique du marxisme après le naufrage de la révolution prolétarienne :

⁴ Aristote distingue « "l'œconomia", la production pour l'usage, et la chrématistique, la production pour l'acquisition d'argent » peut-on lire dans le *Dictionnaire de l'autre économie* (cité dans *Termium* : [en ligne]).

Nous appelons praxis ce faire dans lequel l'autre ou les autres sont visés comme êtres autonomes et considérés comme l'agent essentiel du développement de leur propre autonomie. [...] Elle s'appuie sur un savoir, mais celui-ci est toujours fragmentaire et provisoire [...], car la praxis elle-même fait surgir constamment un nouveau savoir, car *elle fait parler le monde dans un langage à la fois singulier et universel* (1975 : 112-113).

Plus près de nous, Marcel Rioux aura traduit cette idée dans le concept de « pratiques émancipatoires » en vue de la recherche en sociologie critique. À partir de l'institué, les praxis puisent à même les ressources de l'imaginaire et créent ainsi les axes instituants de la société à venir. Selon Wunenburger, l'imaginaire poursuit, outre les « visées esthético-ludique » et « cognitive », une « visée instituante pratique » (2003 : 64-79). Par cette fonction, l'imaginaire « trouve aussi à se réaliser dans des actions en leur donnant des fondements, des motifs, des fins et en dotant l'agent d'un dynamisme, d'une force, d'un enthousiasme pour en réaliser le contenu » (*ibid.* : 74). Voilà sans doute pourquoi les écologistes accordent du crédit à l'imaginaire et y recourent fréquemment sous la forme de « scénarios » esquissant des situations fictives, mais exemplaires. Dans *Le macroscopie*, Joël de Rosnay explique le

[p]rincipe de cette méthode : le futur n'est jamais donné dans sa totalité : il ne peut être déterminé que par les choix des hommes appliqués à construire leur avenir. Il existe donc une infinité de « futurs » possibles. Un scénario n'est rien d'autre que la description, plus ou moins détaillée, de quelques-uns de ces futurs possibles. Il sert à clarifier les décisions et à faciliter les choix (1975 : 175-176).

Appliquant cette méthode, de Rosnay conclut l'ouvrage par un scénario : il s'agit des notes d'un journaliste en voyage dans un pays écosocialiste. C'est le même prétexte qui se retrouve au cœur du roman d'Ernest Callenbach, *Écotopie*. Un procédé analogue est recréé sous la plume de Michel Bosquet dans *Écologie et politique* : « Une utopie possible parmi d'autres » (1978 : 53-60) est une brève fiction qui sert à illustrer ses thèses sur une organisation politique écologiste. Jurdant y recourt également, dans le chapitre intitulé « Écosociété », afin de projeter dans le futur les conséquences des différentes options de développement fondées sur l'écologisme, le productivisme et le conservationnisme (1988 : 359-368). Chez Bruno Latour, la « scénarisation de la totalité » (2004 : 219) apparaît comme l'une des « six fonctions reconnues pour que le collectif effectue dans les formes la recherche du monde commun » (*ibid.* : 218). Cette tâche fait partie de la nouvelle constitution qu'il forge afin de mettre l'écologie politique en application.

Ces appels à l'imaginaire par le moyen de la scénarisation sont stimulants sur le plan de l'inventivité littéraire qui se plaît à créer des mondes, et ce projet de maîtrise en recherche-crédation y répond. D'une certaine manière, il peut être vu comme une recherche

sur les pratiques émancipatoires dans le domaine de l'habitation urbaine écologique, dont le rapport prendrait une forme insolite, soit celle d'un scénario de film. La médiagraphie, qui comporte plusieurs références techniques et pratiques, témoigne de cette investigation. À ce propos, il faut mentionner que l'enquête a fait l'objet de deux entrevues auprès d'intervenants du milieu. Au début du projet, j'ai en effet rencontré François Tanguay, déjà actif dans le domaine de l'habitat bio-climatique et auteur d'ouvrages sur l'autoconstruction⁵. La rencontre avait pour but de valider les idées de scénario que je nourrissais. Plus récemment et pour la même raison, j'ai réalisé une série d'entrevues avec Mathieu Caron⁶, qui était de l'équipe de la série télévisée *Habitat 07 : les compagnons du rebut global*. La première mouture du scénario avait pris forme autour de personnages engagés dans le projet de la rénovation écologique de leur maison et se limitait essentiellement aux aspects pratiques et réalistes de cette entreprise. Bien que la dimension empirique soit toujours représentée dans la création qui va suivre, il m'a semblé qu'au début des années 2010, elle ne pouvait suffire parce que ces connaissances, si elles ne sont toujours pas incorporées aux pratiques habituelles dans le secteur du bâtiment, sont tout de même plus répandues qu'à l'époque. Si le projet devait conserver une pertinence, tant sur le plan de la création que de la réception, il fallait y incorporer une dimension symbolique qui ouvrirait à une réflexion philosophico-poétique sur l'idée d'habiter le monde. Une publication récente permet de nourrir cette réflexion et de valider la démarche.

L'ouvrage collectif *Donner lieu au monde : la poétique de l'habiter*, paru en 2012, rassemble les actes d'un colloque, le troisième et dernier programmé dans le cadre d'une recherche coopérative internationale sur l'habitat insoutenable (2001-2010). Les chercheurs regroupés à Cerisy en 2009 représentent plusieurs disciplines : géographie, architecture, philosophie, urbanisme, sociologie, anthropologie, histoire, politique, littérature. La question qu'ils se posent, à cette étape ultime de leurs démarches interdisciplinaires, s'ouvre sur un appel à l'imagination créatrice :

au-delà de notre « habitat insoutenable », comment l'humanité pourra-t-elle demain encore habiter la Terre ? Ce en quoi il s'agit d'une poétique, c'est que cette perspective ne peut pas s'ouvrir par déduction à partir des recettes présentes ; il faut qu'il y ait création, c'est-à-dire *poïétique* d'un monde autre que le monde actuel, car c'est celui-là même qui est insoutenable (Berque, Biase et Bonin, 2012 : 9).

⁵ On trouvera les titres en médiagraphie.

⁶ Ces entrevues se sont déroulées les 26 septembre 2007, 15 février et 24 octobre 2008 et 22 juin 2009. Une transcription de celles-ci existe et est disponible sur demande.

C'est, sans la nommer, une éco-poétique qui prend forme dans ces propos liminaires, sur laquelle je reviendrai par une tout autre trajectoire. La contribution de Wunenburger, dans « Chemins vers un réenchancement du séjour sur terre », va plus loin dans la mesure où l'auteur affirme la nécessité d'« une révolution éco-poético-logique » (2012 : 67) dont il cherche les prolégomènes chez Merleau-Ponty, Heidegger et Bachelard. La révolution qu'appelle Wunenburger retourne jusqu'à la racine de l'être : « Sans une rupture avec l'ensemble de nos outils cognitifs et leurs légitimations philosophiques, nous risquons de manquer les conditions effectives d'une mise en œuvre de ce projet d'une transformation de l'habiter » (*ibid.* : 69). L'idée est de s'abstraire de la psyché traditionnelle et scolastique et de rééduquer la perception, l'imagination et la pensée, de créer, en somme, un nouveau système cognitif. Ce que Wunenburger nomme une « conversion anthropologique » (*ibid.* : 81) est requise pour que la rénovation de l'habitat prenne forme : « Revendiquer un changement d'attitudes, d'éthos, de normes, de méthodes, de techniques de bâtir ou d'habiter ne conduira à rien si nous plaquons ces slogans sur l'homme ancien » (*ibid.* : 83). Cet *Homo* qu'on ne dirait peut-être plus *sapiens* serait doté d'une « pensée cosmophanique planétaire » (*ibid.* : 84) dont le passage suivant, faisant référence au mythe de l'androgyné coupé de sa moitié, permet de saisir les contours :

L'harmonie planétaire [...] exige d'abord la renaissance, ici et là, d'un regard en direction du cosmos androgyné dont nous sommes des fragments sectionnés, et d'une écoute qui nous permet d'entendre l'écho, différencié-différent, de la même résonance cosmique. [...] Pour cela, il faut peut-être apprendre à danser au rythme de la musique du monde (*ibid.* : 90).

Cette recherche insolite d'une tendre moitié à la fois nouvelle et archaïque invite à reconsidérer notre rapport à la planète, à renouer nos relations avec la biosphère, à retisser les liens qui nous unissent aux rythmes de la Terre. Ainsi, pour Wunenburger, il ne suffit pas de se « tourner vers un horizon d'action, une praxis, appuyée sur les signes d'un changement, sur les conditions favorables d'une transformation, sur les potentialités d'une architecture et d'un urbanisme nouveaux » (*ibid.* : 68). Cette nécessaire pragmatique risque de tourner à vide sans une transformation concomitante des esprits.

Si j'ai emprunté un peu longuement les chemins de Wunenburger, c'est que la révolution éco-poético-logique qu'il esquisse donne des mots à ce qui a pris forme entre la première version du projet, à la fin des années 1980, et sa deuxième version, livrée maintenant. Ainsi, à la praxis d'un habiter soutenable s'est ajoutée une pédagogie poétique visant à rééduquer l'humain dans son rapport au cosmos jusqu'à tenter de susciter justement une « cosmophonie ». C'est ce qui explique la création d'un conte mythique parallèle à la fiction réaliste, faisant écho aux tribulations des personnages humains engagés dans leur

projet de maison verte. Cette mythification permet de comprendre leur démarche sur un autre plan, là où un « système cognitif » d'un autre ordre se met en place afin de stimuler une « conversion anthropologique ». À partir de cette « conversion » le nouvel humain serait en mesure d'assumer entièrement les sens recouverts par l'*oikos*, étymon grec à l'origine des mots écologie et économie⁷. Le *Dictionnaire historique de la langue française* donne les informations suivantes à propos de cette racine étymologique :

ÉCO – est un élément tiré du grec *oikos* « maison, habitat », mot très important du groupe indoeuropéen, à rapprocher du latin *vicus* « bourg », « quartier » (→ vicaire, voisin), ou du sanskrit *vis-pati-* « clan ». Ces mots s'appliquaient à l'origine, dans les langues indoeuropéennes, à des clans regroupant plusieurs familles. *Éco-* entre dans la formation de substantifs avec les sens de « maison, choses domestiques », ou, plus souvent, avec celui de « milieu naturel, habitat », d'après *écologie* (Rey, 2010 : 703)

Ainsi, la création et la recherche auront multiplié les procédés visant à réunir les deux branches de la descendance sémantique de l'*oikos*, soit en concevant la « maison » comme un « habitat » et les « choses domestiques » comme une dimension du « milieu naturel ».

Objectifs de la création : imaginer un habitat urbain soutenable

L'intention de promouvoir un habitat et une ville soutenable a donné lieu, ces dernières années, à quelques productions télévisuelles québécoises. Notons les excellentes séries documentaires produites par Blue Storm et diffusées à Télé-Québec, qui empruntent à la télé-réalité et en font voir le meilleur : *Les artisans du rebut global* (2004), *Les citoyens du rebut global* (2006) et *Habitat 07 : les compagnons du rebut global* (2007). Blue Storm et Télé-Québec ont également mis en ondes *La vie en vert*, un magazine de consommation responsable, au cours de la saison 2006-2007. Les thèmes de l'habitation soutenable et de l'écosystème urbain sont aussi abordés dans la série de documentaires les *Artisans du changement* des Productions Vic Pelletier et diffusée par le Réseau de l'information de la Société Radio-Canada depuis 2009 ; une troisième et dernière saison a été diffusée en 2012. À l'été 2012, la télévision de Radio-Canada a programmé *Fermier urbain*, une émission faisant la promotion de l'agriculture en ville et animée par Ricardo Larrivée. Ces productions se rattachent aux genres de l'information, notamment le reportage et le documentaire,

⁷ On verra dans la suite de ce mémoire que le recours à l'étymologie aura souvent servi d'entrée en matière afin d'amorcer l'explicitation des concepts rencontrés en cours de recherche.

quoique les séries du *Rebut global*, par exemple, fassent appel à une part de narrativité grâce aux interventions du personnage du Philosophe, interprété par Jacques Languirand.

Il est vrai que l'intention de communiquer des renseignements sur les thèmes de l'habitation écologique et de la cité verte se prête d'emblée à ces genres informatifs, mais elle n'exclut pas pour autant le recours aux formes artistiques littéraires, cinématographiques ou autres. En fait, si cette tentative comporte certains pièges, notamment ceux du didactisme et du moralisme, elle comporte des possibilités qui la justifient, car elle se relie plus étroitement à l'imaginaire, que Wunenburger définit ainsi :

un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés (2003 : 10).

L'intérêt du recours à cet imaginaire, c'est qu'il « comporte un versant représentatif et donc verbalisé et un versant émotionnel, affectif qui touche le sujet. L'imaginaire est donc plus proche des perceptions qui nous affectent que des conceptions abstraites qui inhibent la sphère affective » (*loc. cit.*). Pour cette raison, les œuvres d'imagination catalysent les potentialités de transformation peut-être mieux que celles qui font appel à la raison. On a vu plus haut le rôle dynamique que joue l'imaginaire dans sa visée instituante pratique propre à générer un enthousiasme mobilisateur autour des contenus représentés. Les facteurs de changement sont également déjà à l'œuvre dans la fonction esthétique-ludique telle qu'elle se manifeste dans « le divertissement superficiel [qui] s'approfondit en processus symbolique, où le sujet peut mieux se connaître, activer ses pensées, jusqu'à se changer soi-même » (*ibid.* : 70). Enfin, la fonction cognitive de l'imaginaire est, elle aussi, contributive au projet spécialement dans sa dimension mythique qui apparaît « comme un mode spécifique d'activité intellectuelle et langagière, qui sert de canal d'exposition d'un sens, qui ne trouve pas dans la raison analytique et abstraite de moyen d'expression adéquat » (*ibid.* : 72). Ces observations justifient certainement la pertinence de produire des œuvres d'imagination de nature à susciter le désir de créer des habitats et des villes soutenables. Parmi elles, les œuvres cinématographiques sont sans doute doublement favorables puisqu'elles mettent en jeu les deux systèmes de significations propres à l'imaginaire, c'est-à-dire l'iconique et le verbal. Selon Jean-Marie Schaeffer, le cinéma, dans lequel il inclut la fiction télévisuelle, est devenu le « lieu de synthèse du naturalisme visuel et de la narration romanesque, il constitue depuis plusieurs décennies le véhicule essentiel de la fiction contemporaine » (1999 : 32). Il n'est pas toujours facile d'établir dans quelle mesure le comportement humain peut se trouver influencé par les œuvres imaginaires, mais il est possible d'observer des cas où

l'impact est retentissant. Il suffit de prendre pour exemple le mouvement qui a fait suite à la diffusion de *L'homme qui plantait des arbres*, film d'animation de Frédéric Back mettant en image un récit de Jean Giono. Ce n'est pas le lieu de retracer toutes les retombées de ce film d'animation, mais une recherche rapide dans Internet suffit à convaincre qu'il a suscité une véritable prise de conscience, généré de nombreuses activités de plantation d'arbres et donné aux milieux écologistes d'autres moyens de sensibiliser le grand public.

Mon projet de création repose donc sur l'idée que les œuvres d'imagination mettent en action un art de changer le monde. En cela, il s'accorde avec la conception anthropologique de l'imaginaire de Gilbert Durand selon laquelle la fonction d'imagination exerce un « dynamisme prospectif qui, à travers toutes les structures du projet imaginaire, tente d'améliorer la situation de l'homme dans le monde » (1984 : 118). Cette prospection méliorative s'applique ici à saisir les conditions d'un établissement soutenable de l'être humain au sein de la biosphère. Bien que cette visée recoupe celle des écologistes lorsqu'ils recourent à l'exercice du scénario, il faut toutefois, dans le contexte d'un tel projet de création, entendre le terme dans son sens cinématographique, c'est-à-dire :

un texte narrativo-descriptif écrit en vue d'être filmé, ou plus exactement de devenir film. Le scénario se distingue toutefois, en principe, du découpage technique en ce que ce dernier comporte des informations techniques précises (échelle des plans, mouvements d'appareil, effets sonores, effets spéciaux, etc.) destinées au tournage (Vanoye, 2005 : 6).

On trouvera donc peu d'indications techniques dans les scènes dialoguées et descriptives qui suivent, sauf celles qui sont nécessaires au déroulement du récit ou à la représentation audiovisuelle des contenus thématiques et didactiques.

L'histoire se déploie sur deux plans parallèles : celui des personnages humains engagés dans les réalités pratiques de la transformation d'une habitation urbaine en maison écologique, et celui des personnages mythiques mobilisés par la transformation des humains et, ce faisant, proposant une interprétation poético-scientifique de leur manière d'habiter le monde. Ces deux plans mettent en jeu deux formes d'imaginaire. La première relève de la fiction entendue au sens que lui donne Schaeffer qui en résume les caractéristiques en fonction de ses catégories d'analyse.

Toutes les fictions ont en commun la même structure intentionnelle (celle de la feintise ludique partagée), le même type d'opération (il s'agit d'opérateurs cognitifs mimétiques), les mêmes contraintes cognitives (l'existence d'une relation d'analogie globale entre le modèle et ce qui est modélisé) et le même type d'univers (l'univers fictif est un *analogon* de ce qui à un titre ou à un autre est considéré comme étant « réel ») (1999 : 243).

Ainsi la fiction va mimer les actions des personnages humains et proposer des modèles d'agir analogues à ceux de la vie quotidienne, mais qui s'inscrivent dans un habiter soutenable présenté comme réalisable ; cette fiction est ici réaliste. La deuxième forme d'imaginaire relève du mythe. Il n'est pas aisé de trouver une définition satisfaisante du mythe, du moins c'est la conclusion à laquelle arrive Alain Deremetz au terme de son enquête sur le sujet qui ne lui offre « pas de définition possible du mythe et, partant pas de frontière assignable aux champs respectifs du mythe et de la littérature » (1994 : 28). Je citerai ici sa proposition heuristique à la base d'une poétique du mythe, essentiellement littéraire selon lui, parce que les pistes d'analyse esquissées sont toutes pertinentes en ce qui a trait au rôle que joue la dimension mythique dans le scénario :

Le mythe littéraire serait [...] à considérer comme un **préconstruit culturel** dont le **schématisme** convient à la représentation d'une grande diversité de situations empiriques. Il serait donc analysable selon trois plans successifs : le plan de son inscription dans une œuvre, d'abord, où il joue non seulement le rôle de topique et de matrice-sémio-narrative, mais aussi d'appareil d'auto-représentation, voire d'auto-interprétation ; ensuite, celui de sa place dans l'ensemble des champs constituant la culture d'une époque, où il fait office de schème différenciateur et intégrateur ; et enfin celui, historique, de ses réutilisations successives, où il apparaît comme instrument fondateur d'une tradition et d'une continuité culturelle (*ibid.* : 31).

Les personnages mythiques qui figurent dans le scénario sont de fait « préconstruits » sur le plan culturel puisqu'ils ont été empruntés à dix grandes traditions civilisatrices issues des cinq continents peuplés par les humains. Ils se réunissent sur le sixième, l'Antarctique, qui apparaît en quelque sorte comme un terrain neutre. On verra en outre que la composante schématique du mythe est prise au pied de la lettre et elle s'applique, bien entendu, à représenter l'habitation anthropique urbaine telle qu'elle s'inscrit dans la logique des écosystèmes. Elle produit ainsi une « auto-interprétation » du scénario, propose un « schème intégrateur » à l'habitation urbaine et inscrit la « fondation » d'un nouvel humain dans une « continuité culturelle » cosmopolite. La dimension mythique donne lieu à une représentation sous la forme du film d'animation. Le scénario place le conte à l'intersection de la fiction et du mythe : c'est lui qui assure la médiation entre les deux mondes. En pratique, la dimension mythique prend la forme d'un conte que les parents relatent à leur enfant. Cet autre ressort narratif soulève à nouveau le problème de la définition, cette fois-ci du conte. Au risque de devoir nuancer toute définition du conte sur le plan du contenu, j'emprunterai une observation de Jeanne Demers qui éludera le problème en mettant l'accent sur l'élément essentiel à l'œuvre dans le scénario : « Se pourrait-il qu'en vue d'une définition du conte, son contenu — le récit proprement dit — importe moins que la relation langagière particulière qu'il installe

entre le conteur et son auditoire ? » (2005 : 55). De fait, cette relation langagière est mise en scène dans les dialogues qui activent les codes ludiques partagés entre les parents et l'enfant à l'entrée et au sortir du conte, et balisent le contenu mythique dans le registre du contage. C'est pourquoi je désigne cette dimension du scénario comme un conte mythique. Ce procédé assure le passage entre les composantes fictionnelle et mythique. En terminant cette explicitation à propos des intentions formelles du projet de création, il faut ajouter un mot sur une troisième dimension, pourrait-on dire, qui relève entièrement, celle-là, des codes visuels propres à l'œuvre filmique. On lira en effet dans le scénario des passages descriptifs qui donnent des indications de tournage en vue de constituer quelques montages d'images sur les thèmes de l'histoire de la Terre, de la rénovation écologique et des habitations vertes. Ce recours au visuel a pour but de multiplier les possibilités informationnelles. Si le scénario devait être réalisé, l'œuvre produite apparaîtrait certainement comme une forme hybride, à la croisée du cinéma de fiction réaliste, du film d'animation et du documentaire.

Le réseau intentionnel du projet de création se laisse résumer par un objectif général, lequel est explicité par des objectifs secondaires définis en termes d'idéalité, de réalité et de fonctionnalité :

OBJECTIF GÉNÉRAL

Écrire un scénario de film ayant pour thème l'habitat anthropique urbain envisagé comme un écosystème et comme un lieu d'actualisation d'une conscience écologiste.

OBJECTIFS SECONDAIRES

1. Représenter la logique à l'œuvre au sein des écosystèmes, laquelle repose sur les transformations d'un flux d'énergie à travers la circulation cyclique des nutriments entre le milieu physique et les organismes vivants qui composent la biosphère.
2. Transmettre des savoirs pratiques sur l'habitat anthropique urbain soutenable.
3. Rendre cette transmission attrayante par le recours à la fiction réaliste, au conte mythique et au documentaire imagier.

Les deux principaux pièges du projet ont déjà été évoqués : il s'agit des tonalités didactiques et moralisatrices que l'on reproche souvent aux œuvres qui poursuivent leurs objectifs de manière trop explicite. Personne ne va au cinéma ni ne loue de film pour se retrouver sur un banc d'école ou d'église. Le registre de ces discours a pour effet de brimer le simple plaisir de la participation immédiate à la proposition. Schaeffer résume cet impératif ludique au terme de son exploration des pouvoirs de la fiction : « Tout cela la fiction le peut, et bien d'autres choses encore. À une condition pourtant : il faut qu'elle plaise » (1999 : 327). À plus

d'un titre, le scénario a tenté de mettre en œuvre des procédés qui permettent l'expression d'un certain hédonisme. Par exemple, si le projet comporte de nombreux procédés de distanciation, notamment de la fiction par le mythe et du mythe par la fiction, il a favorisé ailleurs le plaisir de l'identification. Quoi qu'il en soit, à ce chapitre, il appartient désormais au lecteur de se faire sa propre opinion.

Objectifs de la recherche : analyser les représentations filmiques de l'habitat urbain

Les thèmes abordés dans *Les contes de l'Oikos* invitent à une démarche réflexive qui peut se laisser saisir par les termes de l'écocritique puisque cette dernière cherche à élucider la question des relations entre l'humain et son environnement. Ce courant de la critique littéraire étatsunienne se développe au cours des années 1980 et s'institutionnalise pendant la décennie suivante en même temps qu'il se propage ailleurs dans le monde, surtout anglophone⁸. Cheryll Glotfelty, enthousiaste militante de la promotion de ce point de vue critique, compare l'écocritique aux études littéraires issues du féminisme et du marxisme. Manifestement, cette approche se développe à partir d'un regard engagé, ici, celui de littéraires écologistes qui transposent leur intérêt pour la nature et la préservation de l'environnement à leurs pratiques professionnelles de recherche, d'enseignement et de création. Pour cette raison, l'écocritique se présente surtout comme un angle de lecture des faits de culture. Sur les plans théorique et méthodologique, Lawrence Buell, un observateur attentif et un contributeur important de ce courant, résume la situation ainsi : l'écocritique demeure en

quête de modèles de recherche adéquats parmi la pléthore d'options possibles qui s'offrent de quelque quartier disciplinaire que ce soit. La cybernétique, la biologie évolutionnaire, l'écologie du paysage, la théorie du risque, la phénoménologie, l'éthique environnementale, la théorie féministe, l'écothéologie, l'anthropologie, la psychologie, les études scientifiques, les études raciales critiques, la théorie postcoloniale, l'histoire environnementale [...] se sont présentées comme des correctifs ou des améliorations à la boîte à outils préexistante de la théorie

⁸ Une difficulté que rencontre le chercheur francophone qui s'intéresse à l'écocritique est que la littérature de référence demeure de langue anglaise, essentiellement étatsunienne et britannique. Aussi chaque thème analysé sous l'angle de l'écologie propose-t-il la relecture de cette histoire littéraire. J'ai été tentée à plusieurs reprises de tirer des parallèles vers les corpus québécois et français, mais ce n'est pas le lieu de réaliser un tel travail. Il appartiendra au lecteur d'établir ces correspondances, les convergences et les divergences, à partir de ses points de repère.

littéraire. Le menu des approches continue de s'étendre et les combinatoires sont devenues encore plus prolifiques et complexes (2005 : 10-11)⁹.

La partie critique de ce mémoire contribue à cette exploration dans la mesure où elle emprunte à la philosophie politique de Bruno Latour afin de développer un modèle d'analyse écocritique. Cette étude va s'appliquer à comprendre comment l'habitat, entendue d'une manière très concrète, est un fait culturel qui porte les traces de la relation entre l'humain et les milieux géobiophysiques, et ce, tout autant que la ville. Ce faisant, le projet se rattache à une écocritique de la deuxième vague. Les chercheurs de la première sont intéressés au départ par les espaces sauvages et tentent de distinguer nettement ce qui appartient à l'humain et à la nature. Toutefois, l'écocritique devra s'ouvrir aux milieux bâtis, urbains ou dégradés sous l'impulsion d'une autre école de chercheurs qui se préoccupent davantage de justice environnementale ; parmi ceux-ci, Joni Adamson fait figure de leader. La ville va désormais apparaître comme un milieu de vie et susciter la réflexion sur l'inscription de l'humain dans le système terrestre. À ce propos, Buell considère que « [l']imbrication humaine dans l'environnement est un [...] secteur sous-exploré dans les études littéraires avant 1990 [...]. En réalité, aucune question de dimension globale est d'une importance cruciale plus grande » (*ibid.* : 131-132), ajoute-t-il.

Si le thème de la ville acquiert une pertinence pour les recherches en écocritique, il n'est pas possible d'en dire autant de celui de la maison qui, somme toute, demeure assez peu problématisée¹⁰, du moins c'est ce qui ressort de la lecture des principaux ouvrages de synthèse. Le thème qui s'en approche le plus est celui de l'habiter (*dwelling*) et, comme on le verra, il reste envisagé d'un point de vue plus régional, en termes d'inscription dans le territoire, et assez peu dans sa dimension domiciliaire, même si, à la lecture de quelques œuvres de création, *Solar Storm* de Linda Hogan notamment, il apparaît que le sujet est porteur. Peut-être faut-il chercher la raison de cette relative occultation dans ces observations de Gaston Bachelard :

La maison est notre coin du monde. Elle est — on l'a souvent dit — notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. [...] Mais notre vie adulte est si dépossédée des premiers biens, les liens anthropocosmiques y sont si détendus qu'on ne sent pas leur premier attachement dans l'univers de la maison (2010 : 24).

⁹ À moins d'indication contraire, dans la suite du travail, les traductions françaises des textes de langue anglaise cités sont le fait de l'auteure de ces lignes.

¹⁰ Il faut prendre cette observation avec des réserves toutefois car, en 2010, Ursula K. Heise observe que « le nombre de publications dans le domaine [écocritique], tant sous la forme de livres que d'articles, a explosé au point qu'il est devenu difficile de suivre » (1). L'investigation à laquelle je me suis livrée dans le contexte de ce mémoire de maîtrise n'est certainement pas exhaustive.

Michel Serres, pour sa part, considère que la maison et la ville sont des lieux où le sentiment de sécurité amène à ne plus percevoir « [l]a somme de ces cordes, mailles et nœuds, assemblés en treillages divers, partout connexes, [qui] définit la nature » (1992 : 172). Serres explique de façon symbolique comment, en milieu naturel, les cordes se resserrent entre les alpinistes qui en ressentent la tension rendue nécessaire par la situation de danger : là où la mort rôde, il faut serrer les liens et leur entrave s'en trouve légitimée. Cependant, dans les milieux aménagés par l'humain « tout danger s'écarte des pas si naturellement qu'on n'y pense pas ; maisons et jardins, haies, champs labourés, boutiques, écoles : tout dort ou ronronne ; [la mort] y frappe rarement, comme advenue d'ailleurs : tout le monde s'en étonne » (*ibid.* : 173). Cependant, ainsi qu'on le verra, Jean-François Lyotard fait observer par son analyse de l'*oikos* comment la maison, qui ramène à l'intime, à la famille, est un « cadre écotragique » (1993 : 97), le théâtre des crimes familiaux contre-nature. Le point de vue qui est soutenu ici tente de ramener la maison à la conscience de ceux qui s'y logent et de retendre leurs attaches avec le cosmos par le truchement de l'habitat immédiat. Ce faisant, la recherche tente de montrer l'intérêt de produire une lecture écocritique de ce lieu.

Le projet de création a fait en sorte que c'est surtout à partir du concept de maison que j'ai réfléchi à la question de l'habitat soutenable. Toutefois, lorsqu'est venu le moment d'analyser les films retenus, cette idée de maison ne pouvait convenir à la multiplicité des espaces qui font office de lieux de résidence aux différents personnages. Il a fallu trouver un concept plus général qui puisse s'appliquer à une diversité de situations afin de désigner ce « lieu fixe où se développer, se nourrir, dormir ou se reposer, s'accoupler, mettre bas, élever les petits, se défendre » (2011 : 18) ainsi que le décrit Serres dans *Habiter*. En effet, l'endroit où l'humain se loge prend la forme, dans *Soleil vert*, de trois appartements, d'une voiture familiale et d'une église ; dans *La belle Verte*, il s'agit de deux appartements et de milieux géobiophysiques. J'ai fini par adopter une expression que j'ai trouvée chez Sandra Breux, c'est-à-dire le « lieu d'habitat » (2009 : 167). Breux ne définit pas a priori ce concept, qui semble aller de soi, car elle est surtout occupée à la conceptualisation de sa recherche qui porte sur les relations entre les « représentations territoriales » (2007 : 9) et la « participation politique individuelle » (*loc. cit.*). En bout de course, toutefois, elle condense ses observations : ainsi, « l'habitat constitue le point de départ et d'arrivée des pratiques territoriales des individus, de leur enracinement géographique, de leur sentiment d'appartenance et finalement de leur imaginaire spatial » (*ibid.* : 316). C'est toutefois chez Mathis Stock que j'ai trouvé une conception du lieu d'habitat convenant le mieux à l'approche

méthodologique d'analyse filmique qui sera définie plus loin en termes d'action réciproque des personnages anthropomorphes et des personnages non anthropomorphes :

habiter ce n'est pas *être sur* la Terre ou être *dans un* espace, c'est *faire avec l'espace*. [...] [L]es humains ne sont pas *passifs* dans leurs modes d'existence, mais actifs : il convient donc de s'intéresser aux manières de faire, aux actions, et pas seulement à l'imaginaire, aux représentations et aux mondes symboliques sans lien avec les pratiques (2012 : 57-58).

Cette contribution s'inscrit dans un collectif intitulé *Habiter : vers un nouveau concept* paru en 2012. La même année est publié l'ouvrage déjà cité : *La poétique de l'habiter*. Serres fait paraître en 2011, *Habiter*. Ces publications récentes donnent à penser que le thème est d'actualité et que les préoccupations écologistes aboutissent enfin à questionner de fond en comble notre rapport au monde qui se love autour du foyer.

En somme, l'essai constituant la deuxième partie de ce mémoire, soit *Une écocritique de la représentation filmique de l'habitat urbain*, poursuit des intentions qui se laissent résumer par un objectif général et trois objectifs secondaires définis, ici aussi, en termes d'idéalité, de réalité et de fonctionnalité :

OBJECTIF GÉNÉRAL

Explorer le lieu d'habitat urbain, entendu d'une manière très concrète, comme un fait culturel qui porte les traces de la relation entre l'humain et les milieux géobiophysiques.

OBJECTIFS SECONDAIRES

1. Retracer l'apparition et le développement de l'écocritique aux États-Unis ainsi qu'en Europe et repérer les courants de pensée qui la sous-tendent.
2. Examiner comment l'écocritique aborde les thèmes du lieu d'habitat et de la ville.
3. Élaborer une méthode qui permette l'analyse filmique de la relation entre les humains et leur lieu d'habitat et appliquer cette méthode à un corpus constitué de deux films et d'un scénario afin d'en dégager la portée écocritique.

Cinéma et environnement : la tentation utopique

Les études écocritiques appliquées au cinéma demeurent somme toute assez rares si on compare leur nombre à la somme de celles qui s'intéressent aux œuvres littéraires. C'est du moins ce que constate Ursula K. Heise qui observe les développements récents de ce courant critique. Ainsi, malgré l'ouverture des corpus sous l'impulsion

des *Cultural Studies* à la fin des années 1980 et au début des années 1990, [...] il demeure étonnant de constater combien peu de travail analytique fondamental en écocritique se consacre au film ou à la photographie comparé au travail fait sur l'imprimé — et, par-dessus tout, comparé à la visibilité et à l'influence publique du film au vingtième siècle dans ses relations avec la littérature (2010 : 29).

Heise souligne notamment les contributions de Gregg Mitman, *Reel Nature : America's Romance with Wildlife on Film*, de David Ingram, *Green Screen : Environmentalism and Hollywood Cinema*, et de David Whitley, *The Idea of Nature in Disney Animation*. Ces trois ouvrages s'intéressent aux représentations cinématographiques de la nature et au rôle paradoxal qu'elles jouent dans la société étatsunienne. Les films où la vie sauvage et les animaux sont mis en scène constituent une part importante du cinéma « vert » et propose l'expérience vicariante d'une nature grandiose à un public le plus souvent urbain. Ces films, de même que les émissions de télévision sur la faune et la flore, émeuvent par la beauté ou l'étrangeté des milieux et des espèces et, ce faisant, militent en faveur de leur préservation. Mitman montre comment les codes de la représentation vont se transformer depuis la naissance du genre au début du xx^e siècle. Des exemples récents de cette tendance sont *Le dernier continent* (Lemire, 2007) ou *La marche de l'empereur* (Jacquet, 2005) qui ont connu un succès retentissant au Québec. Pour sa part, Ingram fait voir comment les contenus écologistes sont souvent dénaturés pour répondre au format hollywoodien du mélodrame qui repose sur une individualisation des enjeux environnementaux à travers un conflit manichéen résolu par l'action du héros (2002 : 2). Quant à Whitley, il tente une relecture de quelques œuvres cinématographiques de Walt Disney par laquelle il cherche à dépasser les critiques convenues qui discréditent cette recette commerciale des bons sentiments. Outre le large corpus des films où se reconnaissent ainsi les formules standardisées, il est possible de trouver des œuvres atypiques qui proposent une réflexion approfondie ou une expérience esthétique déroutante. Le registre prend alors souvent le ton de la dénonciation. Dignes de mention sont les films suivants qui sortent des sentiers battus : la *Trilogie des Qatsi : Koyaanisqatsi, Powaqqatsi et Naqoyqatsi* (Reggio, 1983 ; 1988 ; 2002) montre la destruction des milieux naturels par l'exploitation des matières premières et des peuples qui habitent les zones convoitées ; *Les ÉduKateurs* de Hans Weingartner (2004) critique l'opulence ostentatoire des maisons des riches qui s'approprient les ressources en créant ailleurs la pauvreté et la dépendance ; *Safe* de Todd Haynes (1995) représente un personnage de femme à l'identité fragile qui réagit à un monde créé par l'homme en développant une sensibilité aux polluants chimiques présents dans sa maison et dans les lieux qu'elle fréquente, ce qui l'amènera à renoncer à son mode de vie. On trouvera quelques autres titres en médiagraphie qui ont été envisagés pour la partie analytique de cette recherche.

Une part importante du corpus cinématographique relié à l'environnement relève de l'utopie qui convient bien à l'imagination informée par les connaissances que procure l'écologie. Selon Buell, les œuvres qui manifestent une sensibilité à l'environnement tendent, d'une manière ou d'une autre, à créer des mondes et « le genre qui vraiment se spécialise dans la fabrication de mondes est bien sûr la narration utopique, signifiant spécialement pour le dernier demi-siècle ce qui est largement désigné par la science-fiction ou la fiction "spéculative" » (2005 : 56). L'utopie, comme on le sait depuis la création du mot par Thomas More en 1516, désigne un non lieu : le terme est « forgé sur le grec *ou* "non" et *topos* "lieu" : "en aucun lieu" » (*Le Robert*, 2007 : 2665). Selon Pierre Brunel, l'utopie correspond à ce que Michel Butor attribue au mythe : « il y a mythe [utopie] lorsqu'une société ne parvient pas à résoudre ses difficultés, ses problèmes, ses contradictions dans la réalité qu'il faut apaiser, calmer sur le plan de l'imaginaire et que les explications (nécessaires) apparaissent comme de pures fictions » (cité par Brunel, 1999 : 3). Ainsi, l'utopie serait une espèce d'atelier où s'exercer à imaginer des modèles prenant le contrepied d'un monde décadent ou stagnant. Pour cette raison, l'utopie est chargée de valeurs bienveillantes et elle apparaît sous un jour favorable à prime abord : « Elle donne forme à ce qui n'existe pas, ou à ce qui n'existe pas encore, elle est l'ébauche d'un futur improbable, même quand on veut y croire, elle est un projet, mais un projet qu'on devine impossible » (Brunel, 1999 : 7). En fait, l'utopie est trop parfaite pour advenir ou pour admettre des altérations : selon Gilles Lapouge, « [d]ans le monde utopique, il ne se produit rien : ni accident, ni erreur, ni dispute, ni guerre » (1978 : 42). L'utopie, heureusement, n'est pas destinée à être réalisée, mais à remettre en marche une société qui semble tourner à vide, tout en évitant de la projeter dans l'Histoire, celle qui réclame la majuscule et se produit dans les mouvements chaotiques et violents. C'est du moins ce que laisse entendre Lapouge :

L'utopie occupe ces zones inexistantes qui s'étendent sur les berges du fleuve. Elle pose son regard blanc sur les paysages désemparés et sur la dérive des civilisations. Et ce regard ne se borne pas à décrire les métamorphoses : il les prévient, il les suscite et peut-être il les ourdit (1978 : 80).

Dans son rôle préventif, l'utopie prend la forme de la dystopie ; lorsqu'elle suscite, elle devient eutopie. En effet, il est devenu fréquent de distinguer, parmi les non lieux, ceux qui sont « mauvais », les dystopies — « du grec *dus-*, exprimant l'idée de difficulté, de manque » (*Le Robert*, 2007 : 796) — et ceux qui sont « bons », les eutopies — d'après le « grec *eu* "bien, agréablement" » (*ibid.* : 955). En forgeant des mondes imaginaires agréables, la création inspirée par l'écologisme représente des explications et des solutions envisagées afin de dénouer les impasses environnementales. Ces eutopies visent à dégager les forces

instituant de la société. À l'inverse, la création des mondes imaginaires marqués par le manque et la difficulté met en scène des prévisions écologiques alarmantes. Ces dystopies jouent le rôle de butoirs contre lesquels les sociétés peuvent rebondir et changer de direction. Leur ressort est celui de la peur et il faut dire que le genre prolifère ainsi qu'on peut le voir chez Ingram, mais aussi chez Christian Chelebourg dans un ouvrage sur *Les écofictions* paru en 2012 où il en vient à subsumer son concept d'écofiction sous le genre dystopique. Hans Jonas, dans *Le principe de responsabilité*, fait ressortir les vertus de la peur ainsi que l'explique Olivier Clain résumant la pensée du philosophe : « Le pressentiment du danger a une valeur heuristique selon Jonas et, malgré sa potentielle irrationalité, n'est pas à négliger, car il contient le savoir positif de ce qu'on ne veut pas » (2006 : 22). Toutefois, malgré l'utilité du recours à la menace environnementale, Clain insiste sur la nécessité d'« inventer une nouvelle esthétique de l'existence, du rapport à la nature, du rapport social. On ne peut pas entrer dans le futur avec seulement la peur dans une main et l'obligation morale de l'autre » (*ibid.* : 32). Il est en effet aisé d'imaginer les inflexions totalitaires des sociétés qui résulteraient de transformations s'appuyant sur ces seuls motifs. Aussi faut-il voir d'un œil peut-être inquiet la grande vogue pour les écoapocalypses.

Il m'est apparu intéressant, dans le cadre de cette recherche, d'explorer le discours utopique à partir de deux films, soit une dystopie et une eutopie, qui ont connu une certaine renommée et qui continuent de stimuler la réflexion. Je les ai choisis précisément parce qu'on y trouve des représentations des lieux d'habitat et de la ville et qu'ils proposent un point de vue explicite et distancié sur l'organisation de la vie quotidienne dans le logis. Il s'agit de *Soleil vert* de Richard Fleischer, sorti en 1973 aux États-Unis, et de *La belle Verte*, de Coline Serreau, paru en 1996 en France. Les deux films ont également en commun d'avoir essuyé de mauvaises critiques de la part des journaux nationaux influents. Ainsi, peut-on lire dans le *New York Times* : « le scénario, la direction et les principaux intéressés dans cette lutte pour la survie sont souvent aussi synthétiques que le "Soleil vert" » (Weiler, 1973 : 21). Dans *The Washington Post*, le lead est impitoyable : « Le monde est supposé être dans une forme terrible dans *Soleil vert* [...], mais ce n'est rien comparé à la forme flasque et médiocre du film » (Arnold, 1973 : D7). Quant à *La belle Verte*, *Le monde* publie une critique tout aussi implacable à propos du voyage de l'héroïne sur la Terre : « Au gré d'un scénario dépenaillé et d'une philosophie biodégradable, la visite accumule les facilités [...] et tourne rapidement en rond. C'est que rien ne fonctionne dans cette fable où la fausse naïveté masque mal une véritable absence de regard » (Mandelbaum, 1996 : 28). Dans la postface du scénario publié en 2009, Serreau se rappelle le moment de la sortie du film : « Personne n'aime, personne

ne va voir, les financiers et rivaux lamentent Alain Sarde [le producteur], les critiques me ridiculisent, le métier ne comprend rien à cet ovni » (2009 : 117). Une séquence du film fait l'objet d'un procès et elle doit être retranchée¹¹. Quoi qu'il en soit, *Soleil vert* mérite des distinctions : il reçoit notamment le Grand Prix du Festival international du film fantastique d'Avoriaz en 1974 et le Saturn Award du meilleur film de science-fiction de l'Academy of Science Fiction Fantasy and Horror Films en 1975. Quant à *La belle Verte*, le temps donne progressivement raison à son auteure :

Au fil des années, *La Belle Verte* s'est mise à exister envers et contre tout, à grandir, à s'imposer, sans que je fasse rien pour elle désormais, comme un être vivant, par le besoin que les gens avaient d'elle et de ce qu'elle criait au monde. [...] Étais-je en avance ? Est-on au bord d'un tel gouffre dans la conduite des affaires de notre société qu'on a besoin maintenant de remettre tout à plat radicalement comme le fait ce film, pour pouvoir inventer une autre société (*ibid.* : 118) ?

Une recherche dans la base de données *Eureka* montre que l'un comme l'autre film continuent d'être régulièrement projetés dans différents contextes : des rétrospections, des événements à teneur écologiste. Toutes ces raisons laissent penser qu'une analyse écocritique de ces films n'est pas peine perdue.

Soleil vert se déroule en 2022 dans la ville surpeuplée de New York. L'humanité a épuisé ses ressources. Les populations sont confinées à l'intérieur des villes où règne une grande misère. Les commerçants vendent une nourriture sous la forme de craquelins, certains sont faits de soja, d'autres supposément de plancton, le Soleil vert. Les quelques denrées produites sur les rares terres encore cultivables, et inaccessibles, sont réservées à l'élite qui seule peut se les offrir. L'intrigue repose sur l'enquête que mène le protagoniste, le détective Thorn, à la suite d'un meurtre qu'il doit élucider. La victime est un membre du conseil d'administration de la compagnie Soylent, responsable notamment de l'approvisionnement alimentaire. On cherche à le faire renoncer à l'enquête, mais le justicier poursuit sa recherche jusqu'à découvrir l'ingrédient qui entre dans la composition du Soleil vert, soit les cadavres humains.

La belle Verte, pour sa part, met en scène une société vivant sur une autre planète, qui a rejeté et dépassé le mode de vie postindustriel pour adopter des us et coutumes plus simples. Les Vertiens ont développé des pouvoirs extrasensoriels si bien qu'ils peuvent aisément voyager sur les autres planètes. Ainsi, Mila, la protagoniste, souhaite entreprendre un périple sur la Terre d'où elle est originaire. Cette visite est l'occasion de questionner les

¹¹ Il s'agit d'une critique de la mise en scène de la charité dans les téléthons. La séquence est désormais accessible dans *You Tube*.

évidences quotidiennes du mode de vie des Parisiens — l'automobile, l'alimentation, la monnaie, le maquillage, la télévision, l'aliénation, la compétition, la hiérarchie — à partir d'une vision eutopique fondée sur la coopération et l'entraide. Les fils de Mila viennent la rejoindre, car ils sont tombés amoureux des deux sœurs qui hébergent leur mère : ils les ont vues lors d'une communication télépathique avec cette dernière. En chemin, Mesaje et Mesaül ont l'occasion de visiter les Aborigènes d'Australie dont le mode de vie simple s'apparente à celui des Vertiens. À la fin du film, les deux Terriennes quittent la Terre pour accompagner les Vertiens sur leur planète.

Dans le mémoire qui suit, on trouvera d'abord le scénario cinématographique : *Les contes de l'Oikos*, puis l'essai : *Une écocritique de la représentation filmique de l'habitat urbain*. Ce dernier situe l'écocritique dans le prolongement de l'écologie et de l'écologisme. Il retrace l'émergence de ce courant d'études littéraires aux États-Unis et cherche ses filiations avec différentes écoles de pensée, notamment en Europe. Après avoir examiné sa réception en France, la recherche se concentre sur les travaux plus spécifiques qui s'intéressent à l'habitat et à la ville. La section consacrée à la méthodologie examine les concepts à la base de l'écocritique et en propose une définition compatible avec la philosophie politique de Bruno Latour. Cette définition conduit à l'élaboration d'un cadre d'analyse qui permet d'examiner les actions réciproques des personnages anthropomorphes et non anthropomorphes. Ces analyses conduisent à des interprétations qui permettent de caractériser la portée écocritique des lieux d'habitat et des villes tels que représentés dans *Soleil vert* et *La belle Verte*. Enfin, une analyse comparable des *Contes de l'Oikos* est l'occasion de faire un retour réflexif sur le réseau d'intentions à l'œuvre dans la création scénaristique.

I. Les contes de l'Oikos — Création scénaristique

Sujet

Une biologiste souhaite rénover, avec l'aide de son compagnon et de leur fille, la maison de son père dont elle vient d'hériter. Son projet consiste à concevoir cet habitat urbain et le milieu dans lequel il s'insère comme un écosystème. Elle voit son entreprise mise en péril par celle d'un promoteur immobilier. Parallèlement à ce récit, un conte peuplé de personnages mythiques, créé par les parents pour la fillette, fait écho aux motifs réalistes et offre une interprétation onirique des scènes du quotidien.

Personnages

Ariane Deschamps, 40 ans, biologiste à l'emploi de Symbiose Expert, une compagnie de consultants en biologie ; femme énergique, en santé, mais sujette au surmenage ; athlétique, cheveux longs châains coiffés de toutes les façons selon le contexte ; vêtements sports un brin recherchés ; compagne de Dennis Appleby depuis 15 ans et mère de Sophie ; originaire de Québec.

Dennis Appleby, 43 ans, historien, professeur de cégep ; doctorant sur le rôle des mythes dans l'histoire ; imaginatif, responsable, enthousiaste, calme ; grand, mince, cheveux noirs, parsemés de quelques fils gris ; vêtements colorés, de bon goût ; compagnon de Suzanne et père de Sophie ; originaire de New Richmond en Gaspésie.

Sophie Deschamps-Appleby, 9 ans, élève de quatrième année, fille unique de Suzanne et de Dennis ; elle adhère avec cœur aux projets de ses parents qui la stimulent judicieusement.

Möbius, 6 ans, compagnon félin de la famille Deschamps-Appleby ; longs poils roux.

Robert, 53 ans, biologiste, chef d'équipe pour Symbiose Expert.

Patrice, 31 ans, biologiste, contractuel pour Symbiose Expert.

Isaac, 45 ans, maître de trappe sur un territoire inventorié par un client de Symbiose Expert.

Une femme, 22 ans, de la coopérative Le goût du fermier.

Un homme, 20 ans, de la coopérative Le goût du fermier.

Madame Garcia, 68 ans, cliente de la coopérative.

Monsieur Robillard, 50 ans, client de la coopérative.

Un autre client, 26 ans.

Julia Holm, 54 ans, architecte, spécialiste en construction écologique ; originaire d'Oslo ; habite au Québec depuis une vingtaine d'années ; s'exprime avec un léger accent norvégien à la Eva Joly.

Mamie Appleby, 79 ans, mère de Dennis ; vit seule dans sa vieille maison de New Richmond.

Alexandre, 43 ans, éleveur de chèvres ; autoconstructeur d'une fromagerie en balles de paille près de New Richmond ; compagnon de Chloé.

Chloé, 38 ans, maître fromagère ; autoconstructrice ; compagne d'Alexandre.

Deux hommes et une femme, volontaires pour la construction de la fromagerie d'Alexandre et de Chloé.

Une fillette et un garçon, 10 et 7 ans, enfants d'Alexandre et de Chloé.

Monsieur Deschamps, père d'Ariane à 49 ans.

Madame Deschamps, mère d'Ariane à 43 ans.

Stéphane, frère d'Ariane, à 4 ans.

Ariane, à 9 ans.

Personnages mythiques

Gaia, la Terre Mère dans la mythologie grecque ; puissance primordiale émergée de Chaos ; elle est animée par l'amour de ses créatures, particulièrement des humains qui la distraient.

Ouranos, le Ciel dans la mythologie grecque, fils et époux de Gaia.

Pontos, les Flots dans la mythologie grecque, fils et deuxième époux de Gaia.

Enki, dieu de l'Eau douce dans la mythologie sumérienne ; magicien et médecin, créateur de l'humanité qu'il sauve du déluge ; il est représenté sous les traits d'un homme ; deux ruisseaux prennent naissance à ses épaules et s'en écoulent.

Thot, dieu de la Lune dans la mythologie égyptienne ; il invente le Verbe créateur et l'écriture, ce qui en fait le patron des scribes ; sage et magicien, sa science s'étend aux différents domaines de la connaissance : musique, médecine, astronomie, géométrie, dessin ; il a forme humaine avec une tête d'ibis, il est aussi représenté en babouin.

Tshakapesh, dieu créateur du monde dans la mythologie algonquienne ; fils de la Grande Mère du Monde, il génère des créatures bénéfiques après la mort de cette dernière à partir de son corps ; il joue parfois le rôle du trickster ; il a l'apparence d'un géant.

Quetzalcoatl, dieu créateur du cinquième et dernier monde dans la mythologie aztèque ; protecteur des artisans et du savoir, il est l'inventeur du calendrier et le patron des prêtres ; bienveillant à l'égard des humains, il leur interdit de se sacrifier aux dieux ; il a la forme d'un serpent à plumes vertes et bleues.

Pacha Mama, Terre Mère dans la mythologie inca ; déesse de la fertilité agraire ; capricieuse, elle est célébrée par les agriculteurs qui cherchent à obtenir ses faveurs par des offrandes ; elle est habillée de vêtements tissés finement.

Amaterasu, déesse du Soleil dans la mythologie japonaise ; divinité civilisatrice, elle est à l'origine de l'irrigation, permettant la culture du riz, du tissage et de l'élevage des vers à soie ; sa tunique blanche est doublée de rouge ; ses attributs habituels sont un collier de perles et un miroir métallique.

Niu Koua, divinité créatrice dans la mythologie chinoise ; elle façonne les premiers humains à partir d'argile jaune, puis les crée en projetant des gouttes de boue pour aller plus vite ; les humains étant mortels, elle leur apprend à se reproduire ; sa tête et parfois son buste ont forme humaine alors que le bas de son corps a l'apparence d'un serpent ; elle est aussi désignée comme la « fille-courge » à cause de son nom qui rappelle les mots « melon » ou « citrouille ».

Shiva, dieu de la mythologie hindoue, le Destructeur ; il fait partie de la Trimurti canonique avec Brahma, le Créateur, et Vishnu, le Protecteur ; premier ascète, il est le maître des énergies : spirituelle, cosmique, sexuelle ; il est souvent représenté avec un troisième œil sur le front, quatre bras et dansant.

Anjea, déesse de la Fertilité dans la mythologie aborigène d'Australie ; avec de la poussière, elle crée des embryons et ensemece le ventre des femmes.

Une tortue mouchetée.

Pitalca, dieu de l'Économie mondiale ; son apparence anthropomorphe se constitue par une accumulation de logos provenant des différents secteurs de l'économie : la tête correspond aux banques, le thorax aux pétrolières, le ventre à l'alimentation, le bassin aux communications et à la culture, les jambes à l'automobile, les pieds aux chaussures, le dos aux vêtements, les bras aux pharmaceutiques, les mains aux électroménagers, le visage aux cosmétiques ; sur son front, à l'emprise des cheveux, deux mèches en forme de « S » sont traversées par des cornes.

Scénario

Séquence 1 — Sons et lumières de la Terre

Scène 1.1 — RIVIÈRE — EXTÉRIEUR — JOUR

Vues comme de l'intérieur d'un canot, les rives verdoyantes d'une rivière défilent à la vitesse du courant. Une MUSIQUE concrète se déploie pendant toute la première séquence sur une trame plus mélodique jouée au piano et au oud, ponctuée par des accents d'accordéon¹² ; cette composition intègre les sons et les rythmes suggérés par les images, à commencer par celui de la rivière. Lorsque Gaia prend la parole, elle s'exprime dans un français international. Puis, imperceptiblement, elle adopte des accents marqués par les langues des différentes régions du monde.

GAIA (*off*)

J'ai quatre milliards d'années... (*Un temps.*) Bon, d'accord : quatre milliards six cents millions. Vous pensez que c'est vieux ? Pourtant, je me sens si jeune... Toujours, mes larges flancs ne demandent qu'à engendrer ! Je suis une assise sûre à jamais offerte à tous les vivants.

Un rapide sur la rivière génère des gerbes de gouttelettes.

GAIA (*off*)

La vie jaillit de mon sein en une myriade de créatures toutes plus étonnantes les unes que les autres.

Scène 1.2 — MONTAGE DE PLANS D'IMAGES FIXES

FONDU ENCHAÎNÉ. Les plans sont filmés à partir d'images fixes — photos, dessins, graphiques — extraites de livres de paléontologie¹³. Ils se succèdent à un rythme rapide et impriment un mouvement ascendant de façon à suggérer l'expansion et la vigueur. Les images reconstituent l'histoire des formes de vie sur la Terre : fossiles, squelettes, représentations des organismes, de leurs milieux, évolution des espèces, échelles de temps... Ce montage comporte six épisodes ascendants. Entre ceux-ci, cinq entractes correspondent aux grandes extinctions répertoriées. Le rythme devient alors chaotique, les mouvements sont descendants et les images, cataclysmiques : deux glaciations et retraits des mers, un épisode de volcanisme, une nouvelle glaciation, puis astéroïde et volcanisme. Le dernier épisode ascendant est marqué par l'apparition des oiseaux chanteurs et des primates : simiesques et anthropoïdes. Enfin, des photos montrent des paléontologues en train d'excaver le squelette d'un dinosaure. La dernière photo apparaît sur un écran de *Google Earth*. Le zoom arrière du logiciel est activé jusqu'à voir la Terre tout entière sur un fond noir étoilé. Apparaît le visage d'une enfant (Sophie) qui contemple un moment cette image. Le monologue suivant commence un peu avant le quatrième entracte.

¹² On se donnera une idée de ce style musical en écoutant les compositions d'Anouar Brahem.

¹³ Ce montage pourrait avantageusement être réalisé à partir d'images tournées dans le Royal Tyrrell Museum de Drumheller en Alberta.

GAIA (*off*)

Si vous voyiez tous les êtres que j'ai conçus ! (*Amoureusement.*) Mes enfants... Je les ai tous chéris, même les plus féroces ! Il faut bien survivre ! (*Un temps.*) Mais, je n'ai pas pu les sauver tous... Vous croyez que c'est facile la vie d'un corps céleste ? Mes pauvres petits... Je garde leur souvenir dans mes entrailles, des écrins de roc. Comme vos tiroirs pleins de vieilles photos. À chaque effondrement, je me relève et ma nouvelle progéniture me console...

L'enchaînement des plans d'images fixes reprend, de plus en plus rapide, pendant que Gaia poursuit son monologue. Différents biotopes, des paysages grandioses, se succèdent — glaces, déserts, montagnes, océans, jungles, prairies, eaux douces, forêts, cavernes — toujours habités par des formes de vie, végétales ou animales. Puis des abris d'hominidés s'inscrivent dans les paysages, d'abord des maisons isolées, évoquant diverses traditions, ensuite des villages, des villes, des métropoles, des mégapoles.

GAIA (*off*)

Depuis la dernière grande ruine, le Ciel s'est peuplé d'oiseaux. Ils chantent ! Tous les matins, ils saluent le lever du Soleil. Mon œuvre la plus hardie est un curieux primate. Il marche sur deux pattes. Il court, il danse, il parle. Il chante même, comme les oiseaux ! Il invente toutes sortes de choses ! Il raconte des histoires au bord du feu. Il s'est lassé très vite des cavernes que je lui avais offertes. Il les a refaites autrement, à même la matière des lieux. Et il ne cesse d'imaginer de nouvelles formes, de plus en plus alambiquées ! Mais le plus étrange, c'est que parfois... je me vois dans ses yeux ! (*Un temps.*) La nuit dernière, j'ai fait un cauchemar... J'ai chaud, j'étouffe. J'ai beau boire l'eau des glaciers, rien n'y fait. Même les calottes polaires ne suffisent pas à éteindre ma soif. Le soleil me brûle. J'ai chaud, j'ai chaud ! Je craque de partout ! Je sue des vieilles humeurs englouties sous les pôles. J'ai si chaud, je m'ennuie des glaciations...

Scène 1.3 — LIEUX MULTIPLES — EXTÉRIEUR — JOUR

Les plans suivants sont en ACCÉLÉRÉ, leur enchaînement, syncopé. Gaia continue de raconter son cauchemar. Des véhicules roulent sur les échangeurs de grandes villes. Des avions décollent, d'autres atterrissent. Des camions vont et viennent dans une mine à ciel ouvert ; d'autres vident leur contenu dans un gigantesque dépotoir. Des fumées s'échappent d'un incinérateur. Des enfants travaillent dans une usine. Des gens marchent dans des allées de centres commerciaux devant des étalages de produits surgelés, de peintures, de téléviseurs, de comptoirs de boucherie ; ils circulent dans des stationnements de concessionnaires, devant des voitures rutilantes. Des tracteurs épandent des produits dans les champs. Des poules, des porcs sont en captivité dans des élevages intensifs. Des gens sortent de magasins avec des paniers pleins et se dirigent vers leur voiture dans un immense stationnement. Des gens ravinés travaillent dans des plantations du Sud. Des débusqueuses en forêts abattent et ébranchent des arbres. Des poids lourds chargés de billots circulent sur des routes forestières. Des véhicules entrent dans une ville par un pont autoroutier. Une usine déverse des rejets dans un cours d'eau. Des grues déchargent des conteneurs dans un port. Des gens glanent dans un immense dépotoir. Des camions vont et viennent sur le chantier d'un barrage. Des cheminées fument dans une raffinerie de pétrole, une flamme

s'échappe de l'une d'elles. À nouveau, des gens circulent dans des stationnements de concessionnaires, et des camions vident leur contenu dans un dépotoir.

GAIA (*off*)

Je suis entourée d'une espèce de voile, pas moyen de laisser sortir la vapeur. Le voile n'arrête pas de s'épaissir. Il se trame à partir des machines que les petits humains ont inventées. Elles sont équipées de tuyaux qui tournent des fils de fumée. Il y en a des centaines de millions ! Partout ! Les fils se tordent, se croisent... tissent une toile de gaz qui me serre le cou. J'étouffe ! Ma peau sèche. Je perds mes cheveux. Mes flancs sont minés. Mes veines sont bouchées. Mes forêts se noient. Mes terres donnent des plantes stériles. Je pleure ! Je me débats ! Je fais des tempêtes terribles ! Mes berges sont arrachées ! L'eau dévale vers la mer ! Elle charrie des villes entières ! Mes pauvres petits humains... Ils sont obligés de partir ! Ils abandonnent tout ! Leurs maisons englouties, leurs terres brûlées, leurs espoirs. Ils n'emportent rien ! Rien que des histoires, qu'ils triment de pays en pays. C'est tout ce qui leur reste. Ils se réfugient dans des camps. Ils crèvent de faim. Ils forcent des frontières... Ils entrent en colère... Ils... (*Sa respiration devient difficile.*) Ensuite, ils... (*Elle étouffe.*) Dire ce que j'ai vu... C'est au-dessus de mes forces... C'est la fin avant la fin... Je régresse, toute seule, jusqu'au Chaos originel. Je me réveille tout en sueur...

Scène 1.4 — BORD DE MER — EXTÉRIEUR — NUIT

Des vagues lèchent un rivage au bord de l'océan devant un ciel étoilé. Gaia halète, puis sa respiration se calme et s'ajuste au bruit des vagues.

GAIA (*off*)

La nuit est belle... Mais j'ai peur de mes rêves... J'appelle le Ciel et les Flots. Ils me consolent. L'un me berce, l'autre souffle dans mon cou. Je reviens à moi dans leurs étreintes. Je veux qu'ils me prennent. Qu'ils m'aident à engendrer de nouveaux mortels. S'il te plaît, Ouranos... de nouveaux mortels, moins sots, plus fins... S'il te plaît, Pontos... une nouvelle espèce de petits humains, moins avides, plus vivaces...

TRAVELLING ARRIÈRE jusqu'à ce que l'océan et le ciel disparaissent du champ envahi par les dunes de sable. PIVOT DE CENT QUATRE-VINGTS DEGRÉS et TRAVELLING AVANT à travers les dunes, puis la végétation.

GAIA (*off*)

Ils ne veulent pas. Ils sont jaloux. Ils n'aiment pas les petits humains. Ils disent qu'ils me maltraitent. La vérité, c'est que Pontos et Ouranos sont déjà très malades. Ils sont impuissants ! Je ne peux plus compter sur eux. Mais je dois créer de nouveaux mortels ! Je vais explorer tous les horizons du monde pour trouver de l'aide. Je vais convoquer mes semblables à un grand symposium. Au premier jour de l'an 2000, nous serons tous en Antarctique !

Séquence 2 — Ras le bol

Scène 2.1 — BORD DE LAC EN FORÊT — EXTÉRIEUR — SOIR

CHANTS DE GRENOUILLES, CLAPOTEMENTS D'EAU et CRÉPITEMENTS D'UN FEU DE CAMP. PLONGÉE sur Ariane, Robert, Patrice et Isaac. Les personnages sont assis autour d'un petit feu près d'un lac. DÉBUT DU GÉNÉRIQUE en surimpression, vif, à la façon d'un dessin animé tracé aux crayons de couleur ; les caractères ont quelque chose d'enfantin. De temps en temps, Isaac ravive les flammes à l'aide d'une branche. FIN DU GÉNÉRIQUE. CRIS RAUQUES suivis d'un CHUINTEMENT. Rapides, Ariane et Isaac lèvent des regards interrogateurs vers l'objectif de la caméra. Robert et Patrice se tournent dans la même direction. Tous les yeux scrutent l'espace.

ARIANE

(Chuchotant.) Une chouette effraie...

À nouveau, CRIS RAUQUES et CHUINTEMENT. La direction des regards se précise.

ISAAC

(Bas.) Jamais entendu ça par ici...

ROBERT

(Bas.) C'est pas son territoire...

BRUISSEMENT D'AILES.

PATRICE

Là ! *(Il pointe du doigt.)*

Les regards repèrent l'oiseau et le suivent un moment. FIN DU PLAN EN PLONGÉE. Les personnages apparaissent de plus près, éclairés par le feu. Derrière eux, quelques tentes percent la pénombre avec leurs couleurs vives.

ARIANE

J'en ai vu beaucoup au Vermont, l'été dernier.

ROBERT

Si elle refait pas son chemin vers le sud, elle passera pas l'hiver.

PATRICE

C'est bizarre qu'elle soit en pleine forêt. D'habitude ces oiseaux-là vivent dans les clairières.

ARIANE

(Avec découragement.) Les animaux sont tout déboussolés...

ISAAC

(Pensif.) C'est plutôt les humains qui ont perdu le nord...

Isaac déplace une bûche et ravive le feu.

ARIANE

(Se tournant vers Robert, hésitante.) Robert, il faut que j'te parle...

ROBERT

(Décontenancé.) Depuis quand tu me demandes la permission ?

ARIANE

Robert, je... j'suis fatiguée... *(Les coudes sur les genoux, elle appuie sa tête dans ses mains un moment, puis se redresse.)* J'comprends pas c'qui m'arrive... Depuis que j'suis rentrée sur le terrain, j'ai comme des haut-le-cœur. J'ai jamais été fatiguée de même. J'y arriverai pas, cette année... Il faut que j'prenne congé.

ROBERT

(Incrédule.) Quoi ?

ARIANE

(Assez fermement.) J'pourrai pas faire la saison. Je l'sais, je l'sens. J'en n'ai pas la force.

ROBERT

Ben voyons, Ariane ! Ça s'peut pas ! L'ouvrage nous sort par les oreilles ! On ouvre un autre terrain, lundi ! Il faut qu'on finisse au plus vite. Pourquoi tu penses que j'suis venu vous aider ? J'te l'ai dit...

ARIANE

Je l'sais, je l'sais, Robert ! Y a un gros client qui a des contestations imprévues. Il a besoin d'une étude d'impact, pour hier ! C'est la même histoire à chaque fois... Il va juste falloir que vous trouviez quelqu'un d'autre...

ROBERT

(S'énervant.) Mais qu'est-ce que tu veux dire ? J'comprends pas, là...

ARIANE

(Se crispant.) Ben, moi non plus, j'comprends pas, Robert ! Je l'sais pas, c'qui m'arrive ! C'est ben ça, l'pire ! Ça fait sept jours que j'suis ici, puis j'en ai déjà jusque-là ! *(Elle fait un geste de la main au-dessus de sa tête.)* Au début, j'me disais que ça passerait, comme d'habitude. Mais ça passe pas. J'en ai vraiment jusque-là... *(Elle refait le geste.)* J'en peux plus, Robert ! Excuse-moi, c'est sans préavis, mais... j'peux pas faire autrement !

ROBERT

Tu m'fais marcher ? Qui veux-tu qu'on engage comme ça à la dernière minute ?

ARIANE

Je l'sais-tu, moi ? Pourquoi pas Patrice ?

ROBERT

(En même temps que Patrice.) Patrice ?

PATRICE

(En même temps que Robert.) Moi ?

ARIANE

Ben, oui ! Ça fait trois ans qu'il travaille avec nous. Il attend juste ça, l'occasion d'faire ses preuves. *(Elle regarde Patrice.)* Pas vrai ?

PATRICE

C'est sûr qu'les p'tits contrats, j'en ai soupé.

ROBERT

Mais oui, mais Patrice, il faudrait l'remplacer lui aussi ! Ça tient pas d'bout, ton affaire !

ARIANE

Y manque pas de finissants qui demandent juste ça : être engagés par Symbiose Expert !

ROBERT

Oui, mais il faut les former ! Voyons Ariane ! Ça a pas d'bon sens !

PATRICE

Ça, c'est vrai qu'ça pas d'bon sens ! Moi, en tout cas, c'est pas au printemps que j'partirais !

ARIANE

(Cherchant une diversion.) Ah non ? Et pourquoi donc ?

PATRICE

Ben, c'est le plus beau temps qui commence ! On se r'trouve enfin *(il ouvre grand les bras et désigne les alentours avec contentement)* dans la belle grande sauvagerie ! Moi, si j'avais l'choix, j'vivrais comme toi, Isaac, à courir mon territoire de trappe. J'aurais tellement voulu voir le pays avant qu'les premiers colons débarquent...

ISAAC

Hé ! Profite-s-en, mon gars ! L'histoire se répète ici !

Isaac jette une bûche dans le feu et une gerbe d'étincelles monte dans le noir.

Scène 2.2 — BUREAU — INTÉRIEUR — SOIR

PLONGÉE sur Dennis et Sophie. Ils sont assis à une grande table antique qui fait office de bureau. L'ameublement et les accessoires sont d'époque pour la plupart. Les boiseries laissent deviner un appartement ancien, lui aussi. Quelques bibliothèques occupent les murs.

Sur une étagère, un lecteur de disque compact laisse entendre une MUSIQUE INSTRUMENTALE propice au travail. Dennis corrige une petite pile d'examens avec un stylo vert. Sophie dessine avec des crayons de couleur en regardant de temps à autre une image dans un livre ouvert devant elle. Plusieurs crayonnages, neuf, sont déjà éparpillés sur la table. Ils laissent deviner des personnages très colorés.

SOPHIE

(Elle soulève son dessin, l'apprécie, puis le montre à son père.)
R'garde, papa ! Papa, r'garde, j'ai fini !

DENNIS

(Absorbé.) Une minute, Sophie... *(Il inscrit une note, puis observe l'image, approbateur.)* Ah oui ! C'est vraiment beau ! Il manque deux bras, par exemple...

SOPHIE

Hein ? Ben non, r'garde, ils sont là ! *(Elle pointe les bras avec son crayon.)*

DENNIS

Oui, mais Shiva a quatre bras, Sophie. Regarde comme il faut... *(Il montre un détail dans le livre devant Sophie.)*

SOPHIE

(Sceptique.) C'est à lui, ces bras-là ? Moi, je pense que quelqu'un est caché derrière pour faire une blague.

DENNIS

Ah ! ah ! Ben non, Sophie ! Y'a juste mon oncle Stéphane qui fait des niaiseries de même sur les photos.

MIAULEMENT de Möbius. Sophie lève les yeux dans la direction de la caméra.

SOPHIE

(Amusée.) Möbius ! Qu'est-ce que tu fais là ? Aimerais-tu ça que j'aie quatre bras, toi ?

Dennis reprend son travail. Sophie recommence à dessiner. SON SOURD DU CHAT QUI ATTERRIT SUR LE PARQUET. FIN DU PLAN EN PLONGÉE. Möbius saute sur la table et marche sur les copies de Dennis. Ce dernier le repousse gentiment sans se laisser distraire. Le chat parcourt les livres ouverts, puis les feuilles éparpillées dessinées par Sophie. Il s'agit de figures imaginaires qui représentent quelques dieux mythiques. Les images laissent deviner un talent certain pour le dessin. Le chat termine son trajet en se laissant choir sur l'image que Sophie achève. Elle dépose son crayon.

SOPHIE

Tu m'déranges même pas si tu veux savoir, Möbius Deschamps-Appleby. De toute façon, je l'ai fini, mon dessin...

Sophie referme son LIVRE : *L'atlas de la mythologie*. Elle se plonge le nez dans la fourrure de Möbius, puis elle tourne la tête et prend le chat comme oreiller. Les yeux de la fillette se ferment. Dennis la regarde.

DENNIS

Tu t'endors, hein, ma chouette ? Va mettre ton pyjama...

Dennis repousse son travail.

SOPHIE

(Elle se redresse.) Mon histoire, elle ?

DENNIS

Je l'oublie pas ! *(Il rassemble les dessins de Sophie.)* Allez ! Pyjama !

Sophie se redresse, descend de sa chaise et sort de la pièce en courant, suivie de Möbius.

Scène 2.3 — BORD DE LAC EN FORÊT — EXTÉRIEUR — SOIR

La MUSIQUE de la scène précédente se prolonge en sourdine jusqu'à la fin de la séquence. S'y ajoutent le CHANT DES GRENOUILLES, le CLAPOTEMENT DE L'EAU et le CRÉPITEMENT DU FEU. Ariane, Robert, Patrice et Isaac sont toujours au bord du feu de camp.

ROBERT

Écoute, Ariane. Prends quelques jours pour te r'poser. J'veis t'remplacer la semaine prochaine, pis quand tu r'viendras...

ARIANE

Robert, c'est pas une semaine qui va faire la différence !

ROBERT

Prends-en deux d'abord, c'est l'plus que j'peux faire.

ARIANE

L'été s'ra pas assez long ! Il faudrait que j'me mette la tête dans le sable pour continuer...

PATRICE

Qu'est-ce que tu veux dire ?

ARIANE

La corde vient de casser. J'suis arrivée au bout des compromis.

PATRICE

J'te suis pas, là...

ARIANE

Regarde où on est, Patrice ! C'est toi-même qui le disais... *(elle imite le geste de Patrice, ouvre les bras et désigne les alentours)* la belle grande sauvagerie ! C'est vrai qu'on débarque dans des vrais beaux

coins d'pays. On rencontre des personnes d'exception, comme Isaac qui nous initie à son territoire. On fait l'inventaire de tout c'qui bouge, de tout c'qui pousse. On fait des beaux rapports. Et ensuite ? Les clients nous demandent qu'est-ce qui mérite de vivre et qu'est-ce qui peut mourir ! Qu'est-ce qui faut conserver à tout prix pour rendre acceptable la destruction d'un territoire ? *(Son émotion monte.)* On n'a pas eu le temps d'se revirer, le pic, la pioche, la pelle sont entrés. Quand tu r'viens voir, le beau pays qu'on t'a montré, y est ravagé, la rivière détournée, le lac englouti, la terre bûchée, bétonnée, *name it !* *(Elle s'interrompt, ravale des larmes, se reprend.)* Le pire, c'est qu'à chaque fois, tu l'sais que t'as trahi ceux qui t'ont fait confiance. *(Elle essaie d'essuyer discrètement ses yeux.)*

ISAAC

Nos gens sont pas dupes, Ariane. On l'sait que vous êtes juste une roue dans l'engrenage. La moins pire... Moi, j'ai choisi de faire voir la richesse de nos terres pour en sauver des parcelles. Je m'dis que si on participe pas aux projets, on perd sur toute la ligne. Mais, des fois, j'aurais l'goût de rejoindre les opposants...

ARIANE

J'te jure que c'est pas comme ça que j'voyais les choses quand j'ai fait mes études en biologie ! Dans c'temps-là, on voulait « remettre l'aménagement du territoire aux habitants de la région. ». On s'opposait aux mégaprojets. On était naïfs, j'imagine... *(Avec dépit.)* Finalement, c'est grâce à nous qu'les projets passent ! Les clients se gargarisent avec nos études d'impact. On leur donne une caution. C'est tout ce qu'on fait... Pas vrai, Robert ? Si le client, c'était un promoteur de centrale nucléaire, t'arriverais encore à suggérer des aménagements acceptables ?

ROBERT

(Piqué.) On travaille pas sur des projets de centrales nucléaires ! Nos clients sont exemplaires, innovateurs même. Ils adoptent des principes de gestion adaptative, des mesures d'atténuation. Nos recommandations permettent de protéger les espèces, les territoires, les pratiques traditionnelles. On fait le suivi après l'aménagement. On corrige au besoin. Qu'est-ce que tu veux de plus ? On travaille sur de l'énergie propre !

ARIANE

Ha ! Parce que c'est propre, un barrage, peut-être ? Qu'est-ce que tu fais du méthane qui se dégage des installations ? Du mercure dans les bassins ? Des territoires noyés ? Des savoirs engloutis avec eux ? Pis à part de ça, le béton, ça coule de source, je suppose ? Tu l'sais à quel point ça pollue, la production du ciment ! Ah puis, le gaz naturel ? C'est propre, ça aussi ! Puis le gaz de schiste ? C'est bien plus propre encore que le pétrole ! Que le nucléaire ! C'est propre de miser sur la croissance de la consommation ! La décroissance, elle ? Ah, ça c'est pas beau ! On parle pas d'ça ! C'est un gros mot. Ça s'dit pas ! C'est un tabou !

PATRICE

(Désinvolte.) C'est sûr que personne veut entendre parler de décroissance ! Va donc dire à tel travailleur que son usine va fermer, que sa piscine gaspille de l'eau, que son cinéma maison prend trop d'électricité, que sa bagnole change le climat ! Essaie donc de dire au premier ministre qu'il faut réduire le PIB. Voyons donc ! Les gens sont d'accord pour protéger l'environnement, mais il faut quand même pas que ça les dérange. Ils veulent qu'on se développe en limitant les dégâts. C'est tout c'qu'on nous demande. C'est pour ça qu'on est là !

ARIANE

Coudonc ! Ils vous lavent le cerveau dans les universités, aujourd'hui ? Si tout le monde vivait comme nous, ça prendrait je l'sais plus combien d'planètes ! On peut pas ne pas changer. Y a trop d'humanité qui manque de l'essentiel pour assurer le confort de tous nos bons p'tits Nord-Américains ! La seule option, c'est que les pays riches gèrent leur décroissance. Ça peut se planifier avec un peu de volonté politique. Si on s'mettait à nettoyer la planète, y aurait du travail pour tout l'monde pendant cinq cents ans¹⁴ !

PATRICE

T'es vraiment idéaliste... Moi, j'pense pas qu'les humains vont avoir cette sagesse-là ! En fait, aujourd'hui, on travaille simplement à retarder les échéances, mais il va falloir passer à la caisse à un moment donné. La nature s'arrangera ben pour faire disparaître ce qui la ronge. Tu l'sais comment ça fonctionne les courbes de population ! Telle espèce croît jusqu'à ce qu'elle atteigne les limites du système. Après ça ?... Regarde, là, ils découvrent qu'la pollution est responsable de l'infertilité chez les hommes. C'est clair que la population va baisser ! Il suffit que l'environnement soit suffisamment pollué ! Sans compter les catastrophes qui vont en éliminer une bonne partie...

ARIANE

T'es cynique...

PATRICE

J'suis réaliste !

ARIANE

Tu vois, Robert ? Tu l'as, ton homme !

ROBERT

C'que je vois surtout, Ariane, c'est ton amertume... *(S'avançant sur un terrain fragile.)* T'es plus pareille depuis la mort de ton père...

¹⁴ On reconnaîtra ici un emprunt à *La belle Verte* de Coline Serreau (53 min 35 sec).

ARIANE

(Elle résiste.) Bon, on sort les violons !

ROBERT

(Persistant.) Il y a eu comme une cassure. Tu peux pas me l'cacher, ça fait assez longtemps que j'te connais.

ARIANE

(Cédant.) C'est vrai que j'vois plus les choses de la même façon. J'ai plus aucune résistance à l'absurde...

ISAAC

Qu'est-ce que tu vas faire maintenant ?

ARIANE

Je l'sais pas, vraiment ! C'est trop soudain. J'suis la première surprise de c'qui m'arrive ! J'en n'ai même pas parlé à Dennis... J'pense juste à une chose : la maison que papa m'a laissée. C'est comme une obsession. J'sens qu'il est là, mon terrain. C'est cette maison-là, mon territoire ! Et elle est pas en très bon état...

Séquence 3 — Le symposium des dieux

Scène 3.1 — CHAMBRE DE SOPHIE — INTÉRIEUR — SOIR

Dennis achève d'afficher les personnages dessinés par Sophie sur un grand babillard au mur de la chambre, face au lit. Il les a disposés en cercle.

DENNIS

(En direction de la porte.) Achèves-tu, Sophie ?

SOPHIE *(off)*

J'ai fini !

Sophie entre en coup de vent et se rue sous les couvertures.

DENNIS

(Allant rejoindre Sophie.) As-tu brossé tes dents ? Lavé ta face ?
(Taquin, il tire un lobe.) Tes oreilles ?

SOPHIE

(Se dégageant, rechignant pour la forme.) Oui, oui... *(Apercevant ses dessins, surprise.)* Oh ! C'est beau !

Dennis s'étend à côté de Sophie. Quand il conte, il prend l'accent chantant et pointu de la Gaspésie, dans lequel percent des inflexions anglaises.

DENNIS

Ça prend des p'tits yeux ben décrottés pour voir les contes, pis des oreilles ben astiquées pour les entendre. Viens-t-en, ma chouette ! Halle-toi dans mes bras pis laisse-toi songer dans mon histoire...

Möbius saute sur le lit et se fait une place entre Dennis et Sophie.

DENNIS

Es-tu correct, là ? Bon... Dans ce temps-là, Gaia avait pas eu toutes ses créatures encore...

SOPHIE

T'as oublié les mots magiques !

DENNIS

Ah ! C'est ben qu'trop vrai ! Où c'est qu'j'avais la tête donc ? Bric à brac...

SOPHIE

Brique à brique !

DENNIS

Sac à tapas...

SOPHIE

Sac à tapis !

DENNIS

Le Chaos emporte les ceuzes qu'écouteront pas !

Pendant la réplique qui suit, Sophie se détend. Elle regarde les dessins devant elle. Puis la scène apparaît légèrement altérée, comme si des traits de crayon dessinaient un voile sur les personnages et le décor.

DENNIS

Comme j'disais, dans c'temps-là, Gaia avait pas encore eu toutes ses créatures. Elle faisait des méchants cauchemars. Là, ça fait trois nuits le même recommence. Elle rêve que les p'tits humains l'étouffent. La troisième nuit, elle s'éveille, pis elle dit : « Ça va ben faire ! » Elle tourne trois fois autour de son jardin pour trouver un r'mède parce que c'est grave, quand Gaia fait un rêve, ben manque qu'il se réalise. Ça fait qu'elle marche, elle marche, pis elle marche encore. Elle s'en va visiter son monde. Toujours est-il que, chemin faisant, elle rencontre quatre déesses, pis cinq dieux. Elle leur demande de l'aide, pis elle les convoque tous à un grand symposium, en Antarctique, au premier jour de l'an 2000.

L'image devient de plus en plus floue. Les traits de crayon se condensent et forment des masses compactes et mobiles. Puis les formes crayonnées se précisent et deviennent Gaia, Ouranos et Pontos. L'histoire de Dennis se transforme en DESSIN ANIMÉ qui se superpose à la scène. Les personnages ressemblent aux dessins de Sophie.

DENNIS

La veille du jour dit, Gaia tire Ouranos par le nuage et Pontos par la vague. Ils arrivent au pôle Sud, mais ils sont obligés d'aller ailleurs parce que les p'tits humains sont déjà là ! Ils ont installé des baraques là ! Dret là ! En plein milieu du pôle Sud ! Ça fait que le trio se rabat sur l'île de Ross, au sommet du mont Erebus. C'est un volcan encore actif ! « Les p'tits humains iront sûrement pas là au jour de l'An ! », qu'elle pense. Elle préfère que son symposium reste secret. Il n'y a pas de risque à prendre...

Scène 3.2 — MONT EREBUS — EXTÉRIEUR — JOUR

À partir d'ici, les personnages dessinés prennent le relais du conteur. Gaia, Ouranos et Pontos arrivent au cratère du mont Erebus. Gaia est assise sur un nuage poussé par les vents. Une partie du nuage ressemble à une vague tournant sur elle-même. Lorsqu'ils atterrissent, Ouranos et Pontos prennent un aspect anthropomorphe mais, à tout moment, au gré de leurs mouvements, un effiloché de nuage ou la pointe d'une vague altèrent leurs contours. Le SIFFLEMENT DU VENT et le ROULEMENT DES FLOTS se font entendre jusqu'à leur départ, avec plus ou moins d'intensité selon leurs déplacements.

GAIA

(Elle pointe du doigt.) Il y a un observatoire dans le cratère. Je vois une caméra ! Suivez-moi ! Vite ! Nous allons descendre plus bas. *(Ils font quelques sauts jusqu'à un plateau en contrefort.)* Décidément, les p'tits humains sont bien curieux. *(Elle parcourt le lieu du regard.)* Cet endroit est parfait ! Allons ! Au travail ! *(Elle délimite un large cercle en traçant un sillon sur le sol.)* Pontos ! Ouranos ! Je veux dix trônes divins disposés autour de ce cercle ! Pronto !

Déjà Ouranos et Pontos sont à l'œuvre. Par des mouvements amples et fluides, ils déplacent des blocs ; ils érodent la neige et la glace — l'un par l'eau, l'autre par l'air — afin de forger ce que Gaia ordonne. Chaque siège a une forme différente et assortie à son futur occupant.

GAIA

(Se postant devant la place de Thot.) Devant ce trône, j'ai besoin d'une table à dessin. *(Elle marche vers le centre.)* Au milieu de l'agora, érigez une grande table de banquet. Faites-la ronde et posez-la sur dix piliers. *(Observant, les poings sur les hanches.)* Bien ! Très bien !

Ouranos et Pontos portent des blocs et des plaques de glace qu'ils ajustent les unes sur les autres. Ils érodent les angles. Terminant le décor, les dieux le regardent, satisfaits. Pontos passe le revers de son bras sur son front. Ouranos presse les mains sur ses reins. Ils font mine de s'asseoir.

GAIA

Ah, non ! *(Pointant le bras vers le nord.)* Maintenant, à la maison !

OURANOS

Mais, divine ! Laisse-nous souffler un peu !

GAIA

Il n'en est pas question ! Vous ne contaminerez pas de votre impuissance l'air de cette enceinte !

PONTOS

Gaia, vous êtes cruelle ! Nous avons faim. Laissez-nous au moins rester pour le banquet...

GAIA

Vous passerez plutôt sous la table !

À ces mots, les dieux s'étirent, passent entre les piliers de la table, ressortent de l'autre côté, s'envolent et s'éloignent.

GAIA

(Criant dans leur direction.) Et ne parlez de tout ceci à personne ! Si je vous entends jacasser, je vous envoie dix tremblements de terre océaniques et dix éruptions volcaniques !

PONTOS

(Loin.) Oh non, déesse ! J'ai horreur des maux de ventre... Sh-sh-sh...

OURANOS

(Plus loin encore.) Hou-ou-ou... Je déteste la fumée...

GAIA

Bien fait ! Peureux comme ils sont, je n'ai rien à craindre. De toute façon, ils ne parlent plus aux mortels depuis longtemps...

Gaia prend dignement place sur son trône, adossé à la montagne. Elle contemple l'agora du regard. Le soleil baisse à l'horizon. Les visages de Dennis et de Sophie apparaissent en surimpression.

DENNIS

T'endors-tu, ma chouette ?

SOPHIE *(off)*

Oh non ! Continue, papa... J'veux voir les autres dieux !

Les visages de Dennis et de Sophie s'estompent. Le soleil remonte à l'horizon. Une MUSIQUE joue pendant l'arrivée des dieux ; elle est nuancée par les tonalités et les instruments caractéristiques des régions d'où proviennent les figures mythiques. L'entrée en scène des personnages se produit par une matérialisation spontanée de leur corps. À leur arrivée, ils saluent Gaia et les autres divinités, ils déposent leurs offrandes sur la table de banquet, ils aménagent leur trône ; tout ce cérémonial prend l'allure d'un ballet fantasmagorique. À la fin de leur entrée, les déités seront placées dans l'ordre suivant : d'abord Gaia, adossée au flanc de la montagne, puis, en commençant par sa gauche, Enki, Tshakapesh, Amaterasu, Thot, Quetzalcoatl, Niu Koua, Anjea, Shiva et Pacha Mama (voir l'annexe 1). Enki arrive le premier. Les ruisseaux qui coulent de ses épaules se figent aussitôt dans la glace. Enki souffle par-dessus son épaule pour liquéfier l'eau à nouveau et il emplit deux verres qui se matérialisent dans ses mains. Il en offre un à Gaia, ils trinquent,

boivent, et les verres disparaissent. Enki s'approche de la table et y fait apparaître une amphore qu'il emplit. Pendant que Gaia lui indique son trône, Thot fait son entrée sous sa forme humaine à tête d'ibis. Il s'incline devant Gaia et Enki. Gaia le conduit à sa table à dessin. Appréciatif, Thot dépose son bagage et déroule méthodiquement des papyrus qu'il retient de chaque côté par deux statuette en forme de babouin. D'un coffret, il extrait ses calames et l'encre. Il écrit le lieu et la date, puis trace une enluminure. Il écrit ensuite les noms de Gaia, d'Enki et le sien. Il prendra note de toutes les arrivées ainsi que des offrandes. La troisième matérialisation laisse apparaître le géant Tshakapesh. Il arrive avec Quetzalcoatl posé sur son épaule gauche et il porte Pacha Mama de son bras droit. Tshakapesh dépose Pacha Mama au sol, tandis que Quetzalcoatl s'envole dans un BRUISSEMENT D'AILES et se pose dans l'enceinte. Sa queue de serpent se déroulant, il dépose sur la table un panier plein de maïs, de courges et de fruits divers ainsi qu'une pile de tortillas. Il s'enroule autour de Gaia en guise de salutation et ondule entre les autres dieux. Sur son trône, il engage la conversation avec Thot : des phylactères pointent de chaque côté de Quetzalcoatl et de Thot dans lesquels on voit des formes pyramidales du Mexique et de l'Égypte. Pacha Mama, revêtue de fins tissages de style péruvien, salue Gaia et Enki, dépose sur la table un grand panier de pommes de terre aux formes et aux couleurs variées. Pendant qu'elle aménage son siège, Tshakapesh s'incline devant Gaia et lui offre une fourrure chaude. Avant de s'installer, il laisse à chaque place une peau souple et soyeuse que les convives arrangent à leur convenance. Puis la lumière devient plus étincelante, juste avant l'apparition d'Amaterasu, rayonnante. Le jour est toujours plus clair autour d'elle. Avec grâce, elle dépose sur la table un grand plateau de sushis. Elle embrasse Gaia et fait ses salutations aux autres. Lorsqu'elle s'approche d'Enki, les ruisseaux à ses épaules se remettent à couler. Niu Koua apparaît avec des melons dans les bras. Elle déroule sa queue de serpent et place sur la table une théière somptueuse, dix bols ainsi que des gerbes de feuilles de thé. Elle salue Gaia et ondule au travers des autres convives. Elle termine sa course près de Quetzalcoatl. Les deux divinités ophidiennes se saluent en s'enroulant l'une à l'autre. L'entrée de Shiva est marquée par une rupture musicale dramatique. Le dieu surgit en dansant de façon énergique tout autour de la table, où il déleste ses bras de plats de riz et de légumes. Il tend une peau de tigre à Tshakapesh qui la palpe avec admiration. Shiva poursuit sa danse en faisant tourner son trident d'une main à l'autre. Il achève sa chorégraphie devant Gaia dans la posture yogique du héros. FIN DE LA MUSIQUE. Lorsqu'ils prennent la parole, les dieux s'expriment dans un français marqué par l'accent caractéristique de la langue de leur région.

GAIA

(Contrariée.) Shiva ! Que faites-vous là ? C'est Vishnu qui était invité !

SHIVA

Vénérable déesse, Vishnu lui-même m'a prié de venir. Lakshmi, son épouse bien-aimée, est malade. Il n'a pu se résoudre à l'abandonner ainsi. Il m'a chargé de le remplacer auprès de cette auguste assemblée.

GAIA

Ce n'est pas ce qui était convenu.

SHIVA

Je ne le sais que trop, Gaia, et je n'en suis guère étonné. On ne m'invite pas souvent pour palabrer. On me trouve trop... radical. (//

recommence à faire tournoyer son trident.) Mais à quoi bon tergiverser... lorsqu'il faut trancher.

Shiva pique son trident dans le sol et s'en sert comme d'une perche pour rejoindre son siège en tournant sur lui-même dans les airs. Au même moment, des DÉTONATIONS font sursauter les autres dieux et le ciel se remplit de feux d'artifices. Une CLAMEUR surgit au loin ; s'y distingue, plus ou moins nettement, l'expression « Bonne année ! » en plusieurs langues.

THOT

(Debout devant son écritoire, il regarde dans la direction du siège vacant à droite de Shiva.) Il manque quelqu'un.

PACHA MAMA

Oui ! Quelqu'un est en retard.

AMATERASU

De qui s'agit-il, Gaia ?

GAIA

Nous attendons Anjea. Elle vient d'Australie.

NIU KOUA

Mais c'est juste à côté !

GAIA

(Imperturbable.) Comme quoi la proximité ne garantit pas la ponctualité.

THOT

(Il s'empare de son calame.) Ce sera noté.

GAIA

Pas de formalités, Thot. Nous sommes entre nous. Vous ne retiendrez que l'essentiel.

THOT

(Déçu, il dépose son calame.) Il en sera fait tel que vous l'ordonnez, déesse.

GAIA

En l'attendant, je vous explique une coutume qu'Anjea m'a révélée. Chez elle, le moment de la conception du monde s'appelle le « Temps du Rêve ».

AMATERASU

Comme c'est charmant.

QUETZALCOATL

Et comment cela fonctionne-t-il ?

GAIA

Il s'agit à la fois d'un espace-temps et d'un état de l'être. Pendant le Temps du Rêve, les esprits des ancêtres modèlent le paysage, ils instituent les règles sociales et ils déposent les esprits des créatures à venir. Le Temps du Rêve est toujours accessible à qui se met dans l'état du Rêve. Alors, tout est spirituel et immatériel.

ENKI

Ah ! Si nous avions eu tous une telle coutume, nous aurions évité bien des déluges !

CLAMEUR de tous les dieux, sauf de Thot qui regarde à la ronde en haussant les épaules. Des bribes se laissent entendre : « Ah oui ! Le déluge... », « ... mon déluge... », « Chez moi, le déluge... », « Mon déluge est plus grand que le tien ! »

GAIA

(Elle lève les mains pour faire taire l'assemblée.) Oui, le déluge est un moyen qui a fait ses preuves pour supprimer les graves erreurs de conception.

ENKI

Ce n'est pas le seul. Mon frère a aussi essayé les épidémies, les sécheresses, les famines...

THOT

Il y a aussi les bêtes féroces !

QUETZALCOATL

Et les vents, et le feu !

PACHA MAMA

Et les tremblements de terre !

GAIA

(Elle lève à nouveau les bras.) Cela suffit ! Ce n'est pas pour vos prouesses eschatologiques que je vous ai convoqués.

SHIVA

(Il sourit à Gaia, sardonique.) Et je n'ai rien dit encore...

GAIA

(Elle jette un regard oblique en direction de Shiva et revient aux autres.) Il suffit de vos procédés ! Je ne veux pas de vos cruautés ! Je me doute bien que je finirai seule avec les bactéries, mais le plus tard sera le mieux. Je veux conserver mes mortels le plus longtemps possible. Je veux qu'ils vivent et c'est pour cela que je vous ai appelés.

MUSIQUE très percussive aux accents des aborigènes d'Australie. Anjea se matérialise dans l'agora. Elle porte des outres et des coupes qui ressemblent à des corolles de fleurs.

ANJEA

Vénérables déesses et dieux, Gaia, je vous prie d'excuser mon retard.

TSHAKAPESH

Nous n'aurions pas commencé sans vous.

ANJEA

J'étais partie ce matin cueillir la gelée royale pour concocter l'hydromel que je veux vous offrir, mais j'ai trouvé toutes les abeilles malades. *(Elle commence à distribuer les coupes et elle verse le breuvage à chacun.)* J'ai dû me rendre beaucoup plus loin dans les terres pour trouver des colonies saines. Ce nectar possède les propriétés nécessaires à notre mission. Il fécondera nos esprits et calmera nos rancœurs. Il nous disposera en l'état voulu afin d'accéder au Temps du Rêve. On peut y parvenir par un autre chemin, mais il est beaucoup plus long et le temps presse... *(Ayant versé à boire à chacun, elle rejoint son trône et lève sa coupe.)* Que la sagesse accompagne nos délibérations !

Chacun lève son verre et déguste le nectar : « Mmm ! », « C'est bon... », « Délicieux ! » Au cours de la prochaine réplique, les gestes des dieux s'assouplissent et les tensions se relâchent chez tous ces personnages qui semblent entrer en un état second.

GAIA

Je décrète le Temps du Rêve maintenant ouvert. L'heure est grave. Je vous ai tous invités parce que j'ai confiance en vos dispositions favorables à l'endroit des humains. *(Elle toise Shiva.)* Nous le savons, ils sont imprudents et je crains qu'ils ne se soient mis en danger. Ils ont reçu des cadeaux empoisonnés de nos mesquins frères et de nos méchantes sœurs penchés sur leurs berceaux. Ils peuvent désormais se détruire sans nous ! Laissés à eux-mêmes, ils s'anéantiront et nous entraîneront dans leur perte.

Pendant la réplique suivante, le dessin animé s'estompe peu à peu. Dennis et Sophie réapparaissent dans la chambre.

GAIA

(Marchant autour de l'enceinte, elle interpelle chacun des dieux.) Enki, dieu de l'Eau douce des Sumériens ; Tshakapesh, dieu créateur du monde des Algonquiens ; Amaterasu, déesse du Soleil des Nippons ; Thot, dieu de la Lune des Égyptiens ; Quetzalcoatl, dieu créateur du cinquième monde des Aztèques ; Niu Koua, déesse primordiale des Chinois ; Anjea, déesse de la Fertilité des Aborigènes ; Shiva, grand régénérateur du monde des Indiens ; et Pacha Mama, ma sœur, Terre Mère des Incas, je sollicite votre sagesse et votre puissance. Vous devez m'aider à transformer les petits humains. Voilà notre mission ! Mais commençons par faire honneur à toutes ces victuailles et restaurons nos forces.

Scène 3.3 — CHAMBRE DE SOPHIE — INTÉRIEUR — SOIR

Dennis, Sophie et Möbius sont étendus sur le lit. Pendant que Dennis ferme le conte, des masses crayonnées brouillent encore la scène. Elles disparaîtront complètement à la fin de la formule de clôture.

DENNIS

C'est d'valeur, j'ai piqué un somme pendant qu'ils mangeaient...
Quand j'me suis réveillé, mon cheval rentrait à l'écurie. Ça fait que
l'histoire est finie pour à c't'heure. Cirb à carb...

SOPHIE

(À regret même si elle tombe de sommeil.) Euqirb à euqirb.

DENNIS

Sapat à cas.

SOPHIE

Sapit à cas.

DENNIS

Comme les p'tites oreilles ont tout ben entendu, le Chaos s'en est
r'tourné bredouille complète... *(Il se redresse et s'assoit au bord du lit.)*
C'est l'heure de faire dodo. *(Bordant Sophie et l'embrassant.)* Bonne
nuit, beaux rêves.

SOPHIE

Bonne nuit, papa... Merci...

Dennis éteint la lampe de chevet. NOIR.

Séquence 4 — Les petits gestes**Scène 4.1 — DEVANT UN TRIPLEX — EXTÉRIEUR — JOUR**

Une fourgonnette portant le logo « SYMBIOSE EXPERT » s'arrête devant une maison de ville. La façade est en brique. Ariane sort par la portière avant, du côté du passager, et la referme. Elle ouvre ensuite la porte coulissante et prend son sac à dos, qui semble lourd. Elle le jette sur une épaule. Robert est à la place du conducteur.

ARIANE

Bon courage pour cet été...

ROBERT

On va se débrouiller ! Écoute, Ariane, si jamais les choses tournent
pas comme tu veux, appelle-moi...

ARIANE

Merci, Robert ! C'est gentil.

ROBERT

Bonne chance !

Ariane referme la porte coulissante. La fourgonnette s'éloigne. Ariane salue de la main, puis se retourne. En cherchant ses clés dans ses poches, elle s'approche d'un petit escalier qui conduit à l'une des portes du rez-de-chaussée. Elle ouvre.

Scène 4.2 — APPARTEMENT DES DESCHAMPS-APPLEBY — INTÉRIEUR — JOUR

Ariane entre et referme la porte. Elle laisse choir son sac sur le sol et dépose ses clés sur une tablette en coin. Möbius arrive en courant. Il se frotte sur ses jambes en miaulant.

ARIANE

Bonjour, Möbius ! *(Elle se penche pour caresser le chat.)* Comment ça va, mon vieux chat ? *(Elle se redresse et tape doucement sur ses épaules.)* Viens ! Viens-t-en !

Möbius saute au cou d'Ariane qui le retient avec ses bras. Elle traverse la salle de séjour, très fenestrée et lumineuse et s'avance dans un corridor. Ariane entre dans la chambre de Sophie. Elle observe en souriant les dessins sur le babillard.

ARIANE

Ouin ! Méchant party ! *(À Möbius.)* Ça fais-tu longtemps que c'est commencé, cette histoire-là ?

Elle sort de la chambre et se rend à la cuisine. Sur la porte du réfrigérateur, au milieu d'autres DESSINS de Sophie, elle lit un « BIENVENUE MAMAN ! » haut en couleur et un message de Dennis : « BON RETOUR, MON AMOUR ! XXX SI TU ARRIVES À TEMPS, POURRAIS-TU ALLER CHERCHER LE PANIER À 16 H ? » Une horloge sur le mur indique 15 heures. Ariane dépose Möbius sur le sol. Elle prend un verre dans une armoire dont elle laisse le battant ouvert. Elle se verse de l'eau à partir d'un pichet filtre sur le comptoir. Elle boit. Elle observe deux bocal sur le rebord de la fenêtre. Ils sont remplis d'eau avec des plantes aquatiques. Dans l'un, l'eau est claire, dans l'autre, elle est trouble et verte. Devant ces récipients, deux inscriptions, d'une écriture enfantine : « SANS PHOSPHATE » et « AVEC PHOSPHATE ». Ariane pose son verre et prend, dans l'armoire restée ouverte, un pot de verre, couché sur le côté, avec un coton à fromage retenu par un élastique à la place du couvercle. Elle en observe le contenu : des graines de luzerne sont à moitié germées. Elle y verse de l'eau filtrée, agite le pot et le vide dans un arrosoir sur le comptoir. Elle recommence les mêmes gestes. Puis elle secoue le pot de manière à répartir les germes sur un côté et elle recouche le récipient dans l'armoire dont elle referme le battant. Ariane soulève ensuite le couvercle d'une vieille casserole en fer émaillé. Elle contient des épiluchures de fruits et de légumes. Ariane prend la casserole et se dirige vers la porte de la cuisine qui donne sur la cour arrière. Elle tourne le loquet et sort. Möbius la suit.

Scène 4.3 — COUR CHEZ LES DESCHAMPS-APPLEBY — EXTÉRIEUR — JOUR

Ariane avance dans la petite cour, suivie par Möbius. Il s'y trouve un arbre, un banc, une petite table. Une balançoire est suspendue à l'une des branches. Des pots de toutes les

grosseurs, garnis de plantes à fleurs et de fines herbes, sont disposés ici et là. Ariane touche le sol de quelques-uns au passage. Plus loin, un coin jardin est surélevé dans un caisson fait de poutres grises disposées les unes sur les autres. Près de ce jardin, deux boîtes à compost en bois sont placées l'une près de l'autre. Ariane ouvre l'une d'elle et y verse le contenu de la casserole. Elle soulève ensuite le couvercle d'une vieille poubelle de métal placée tout près. Elle remplit la casserole de feuilles mortes déchiquetées et les saupoudre dans la boîte à compost de façon à recouvrir ce qu'elle vient d'y mettre. Elle ajoute le contenu d'une deuxième casserole de feuilles, puis elle referme la boîte et la poubelle. Elle inspecte ensuite le jardinet. Dans certaines rangées, des petites pousses commencent à sortir du sol. Elle enlève quelques mauvaises herbes. Elle retourne près de la maison et dépose la casserole près de la porte. Elle prend un arrosoir et le remplit à même un baril disposé sous une gouttière. Elle verse de l'eau dans les pots de grès et replace l'arrosoir. Elle ramasse la casserole, entre dans la maison et se retourne.

ARIANE

Viens-t-en, Möbius ! (Elle insiste.) Viens ! (Toujours rien. Elle prend une boîte de nourriture sèche pour chat, à l'intérieur, et elle la secoue. Möbius entre en courant et en miaulant.) Nono ! Tu te fais toujours prendre...

Ariane referme la porte.

Scène 4.4 — APPARTEMENT DES DESCHAMPS-APPLEBY — INTÉRIEUR — JOUR

À l'évier, Ariane nettoie la casserole et dispose au fond du récipient une feuille de papier journal, noir et blanc, qu'elle prend sur une petite pile au bout du comptoir. Elle remet la casserole en place et se sèche les mains. Elle ressort de la cuisine. De retour au vestibule, elle se retrouve à la porte d'entrée avec Möbius qui l'a suivie. Sur le mur près de l'entrée se trouvent plusieurs crochets où sont suspendus quelques vêtements et des sacs. Elle décroche deux grands sacs de toile souple et colorée et les passe à son épaule. Elle prend ses clés et ressort de l'appartement en bloquant le passage au chat.

ARIANE

Reste là, Möbius... Je r'viens, ça s'ra pas long.

Scène 4.5 — COUR INTÉRIEURE D'UN IMMEUBLE — EXTÉRIEUR — JOUR

FONDU ENCHAÎNÉ. PLONGÉE sur la cour intérieure d'un immeuble en pierre de taille. Une grande fourgonnette est stationnée avec un auvent déployé sur un côté. Des glacières sont disposées sur le sol. Le véhicule porte l'inscription : « LE GOÛT DU FERMIER ». Une femme répond aux clients et un homme manipule des sacs dans la fourgonnette. Madame Garcia tend un sac vide à la femme qui le lance à l'intérieur. Monsieur Robillard regarde dans les glacières. Ariane entre dans le champ et s'approche de la fourgonnette.

MADAME GARCIA

(Voix pointue et accent français.) Un tandem mixte, s'il vous plaît, au nom de Garcia... Alors, qu'est-ce que nous avons cette semaine ?

LA FEMME

Des racines, c'est sûr : betteraves jaunes, carottes, rutabagas, pommes de terre. *(Prenant le sac que son collègue lui tend.)* Une courge poivrée, des oignons. *(Montrant à la dame.)* Des fraises congelées...

MADAME GARCIA

(Regardant dans le sac.) Oh ! Une tomme des joyeux fromagers ! Et la viande ?

LA FEMME

Fondu de wapiti...

MADAME GARCIA

Mmm !

LA FEMME

... Poitrine de poulet et saucisses de bœuf.

MADAME GARCIA

Ah, non ! Pas les saucisses ! Je vais les changer pour le wapiti. Donnez-m-en deux paquets.

LA FEMME

(Elle consulte une liste de prix.) Ça va faire deux et cinquante de plus.

MADAME GARCIA

Parfait ! *(Elle fouille dans son sac à main.)* Voilà.

LA FEMME

Merci.

MADAME GARCIA

Je vous en prie. À la semaine prochaine !

Madame Garcia s'éloigne. Ariane est maintenant dans la file. Un autre client est arrivé et a pris place derrière elle. CROASSEMENTS DE CORNEILLE. Ariane lève la tête vers l'objectif de la caméra.

ARIANE

(Spontanément, à la corneille.) Tiens, qu'est-ce que tu veux, toi ? *(Se rendant compte de sa bizarrerie, au client derrière elle.)* Oups ! Je... je sors du bois ! J'ai toujours l'impression que les corneilles se paient notre tête...

AUTRE CLIENT

(Amusé.) Oui ! On peut dire qu'elles voient les choses de haut...

MONSIEUR ROBILLARD

(Tend un sac vide à la femme.) Un tandem végétarien, s'il vous plaît.

LA FEMME

À quel nom ?

MONSIEUR ROBILLARD

Robillard.

L'HOMME

(Sortant un sac de la camionnette, il le donne à monsieur Robillard.) Et voilà, le tandem végétarien !

MONSIEUR ROBILLARD

Merci. À la s'maine prochaine !

Monsieur Robillard s'éloigne.

ARIANE

(Elle donne ses sacs vides à la femme.) Pour moi, c'est un panier végétarien au format maisonnée.

LA FEMME

C'est à quel nom ?

ARIANE

Deschamps. Avez-vous des merguez cette semaine ?

L'HOMME

(Ouvrant une glacière.) Oui, il en reste encore.

ARIANE

Super ! J'veais en prendre deux paquets, s'il vous plaît.

L'homme met les merguez dans un sac.

LA FEMME

(Consultant la liste.) Ça fait... dix dollars.

Ariane sort l'argent de ses poches et paye.

LA FEMME

Merci.

ARIANE

(Prenant les deux sacs sur ses épaules.) Merci à vous. Au revoir !

Elle repart par où elle est venue. CROASSEMENTS DE CORNEILLE. Ariane jette à nouveau un regard vers l'oiseau. Sophie et Dennis entrent dans le champ. Dès que Sophie aperçoit Ariane, elle court vers sa mère en criant.

SOPHIE

Maman ! Maman !

CROASSEMENTS DE CORNEILLE QUI S'ÉLOIGNE. FIN DE LA PLONGÉE. Les personnages apparaissent de plus près. Ariane dépose les sacs et prend Sophie dans ses bras.

ARIANE

Sophie ! Ma p'tite chouette ! Ah ! Que j'suis contente de t'voir !

Elles s'embrassent. Dennis les rejoint.

ARIANE

(Agréablement surprise.) Qu'est-ce que vous faites là ?

DENNIS

(Embrassant Ariane.) Bonjour, mon amour !

ARIANE

J'pensais que vous pouviez pas venir...

DENNIS

Finalement, la répétition a été annulée...

Dennis et Ariane prennent chacun un sac et la petite famille se met en route.

SOPHIE

Y manquait Charlotte, on peut rien faire sans Charlotte, elle a le rôle principal ! Maman, j'me suis tellement ennuyée, j'veux plus jamais que tu r'partes ! *(Elle tourne autour de sa mère.)* Tu devrais être professeure, comme papa. On aurait toutes nos vacances en même temps.

Ils s'éloignent et marchent avec entrain, heureux de se retrouver. Leurs voix se font entendre de plus en plus faiblement.

ARIANE

Qu'est-ce qu'on mange pour souper ?

SOPHIE

(Rapide.) Du spaghetti !

DENNIS

On pourrait, y'en reste encore. On va arrêter chercher des champignons.

ARIANE

Pis du vin ! Coudonc, c'est quoi l'histoire du jour ? J'ai vu les personnages dans ta chambre, Sophie. Ils sont vraiment beaux !

SOPHIE

C'est pour le *Symposium des dieux* ! C'est l'histoire de Gaia qui a fait un cauchemar. Elle invite ses amis au pôle Sud parce qu'elle veut qu'ils l'aident à changer les p'tits humains.

ARIANE

Changer les p'tits humains ? (*Regardant Dennis.*) Mmm, tout un programme ! Ça fait longtemps qu'ça dure ?

DENNIS

On a commencé hier.

SOPHIE

Les dieux ont eu juste le temps d'se mettre la table. (*Sautillant autour d'Ariane.*) Ah, maman, c'est toi qui va continuer l'histoire à soir ! Dis oui ! S'il te plaît ! Dis oui !

Séquence 5 — Le Temps du Rêve

Scène 5.1 — CHAMBRE DE SOPHIE — INTÉRIEUR — NUIT

FONDU ENCHAÎNÉ. Ariane et Sophie sont étendues sur le lit, Sophie sous les couvertures. Möbius est couché sur elles. Elles regardent le babillard au mur où les dessins de Sophie sont toujours affichés. Le nom de chaque dieu a été ajouté au-dessus de son image.

SOPHIE

Anjea leur a fait boire de l'hydromiel pour les aider à rêver.

ARIANE

On dit *hydromel*, Sophie.

SOPHIE

Ils doivent avoir fini d'manger, là, penses-tu ?

ARIANE

On va aller voir ! Sac à malices ?

SOPHIE

Sac à mélasse !

ARIANE

Dans quel sac à surprises que j'pige à soir ?

SOPHIE

C'est c'qu'on va ben voir !

Pendant la réplique suivante, des traits de crayon traversent l'image et reforment les personnages imaginaires comme à la scène 3.1.

ARIANE

Le nectar d'Anjea doit être en pleine action maintenant. (*Avec emphase.*) Toutes les puissances des dieux sont rassemblées sous le

cratère du mont Erebus, sur l'île de Ross, en Antarctique, au jour de l'An de l'an deux mille. Le Temps du Rêve peut commencer.

Scène 5.2 — MONT EREBUS — EXTÉRIEUR — JOUR

À nouveau, le dessin animé se substitue à la scène réaliste. Gaia, debout, s'adresse aux autres dieux : Enki, Tshakapesh, Amaterasu, Thot, Quetzalcoatl, Niu Koua, Anjea, Shiva et Pacha Mama. La table de banquet a disparu. Le décor de glace s'est transformé. À partir du milieu de l'enceinte, un mandala se déploie jusqu'autour des dieux, sur les falaises, et baigne le plateau dans une ambiance onirique. Pendant cette scène, Enki, Amaterasu et Niu Koua vont prendre la parole. Chacun a un mandala qui lui est spécifique et qui change l'aspect du décor au cours de son monologue.

GAIA

Vénérables déesses et dieux admirables, maintenant que nous sommes entrés dans l'esprit du rêve, l'heure est venue de nous consacrer à notre tâche. L'opération est délicate. Nous devons retoucher les mortels sans les détruire. Faudra-t-il instiller en leur être une substance nouvelle ? Un soupçon de chlorophylle ?

SHIVA

(Levant ses deux bras droits, puis se levant.) Permettez, déesse. Vous allez trop vite en affaires. Avant d'envisager le remède, il convient de prendre la mesure de la maladie et d'établir le diagnostic. Le sujet est peut-être incurable ! Je propose que nous commençons par échanger nos vues sur l'entrepreneur petit humain. Nous discernons mieux ensuite ce dont il est digne.

GAIA

Shiva, vous dérogez encore au programme...

ENKI

Cela s'impose pourtant, Gaia. La mission même que vous nous assignez exige de rêver sur la base de ce qui existe ! Nous ne partons pas de rien ! *(S'adressant aux autres.)* Je vais ouvrir le bal, si vous permettez...

Il se lève et s'avance au milieu de l'agora. Enki souffle sur l'eau gelée à ses épaules pour la remettre en mouvement. Il jongle avec le courant et lui donne une forme qui encercle son corps de haut en bas. Pendant qu'il parle, ses bras restent ouverts et ses mains, paumes vers le haut, semblent animer le cercle liquide dans lequel se distingue peu à peu : l'évaporation de la mer, la formation des nuages, la pluie sur des montagnes enneigées, le ruissellement, un cours d'eau de surface, un lac, un autre courant sous la terre et le retour à la mer. Près du cours d'eau se trouve de la végétation. Quelques animaux boivent. Une femme et un homme se baignent dans le lac. Pendant le monologue d'Enki, les images illustrent son propos.

ENKI

Que seraient les petits humains sans eau... Mmm ? *(Il observe admiratif le cercle d'eau formé devant ses yeux, puis ses congénères.)* Des pruneaux secs ! Voilà ce qu'ils seraient sans eau ! Imaginez leurs

corps sans les six dixièmes d'eau dont ils sont faits. Sans eau, ils se dessèchent, incapables de remplacer celle qu'ils perdent. L'eau douce ! Si rare ! Pas même trois centièmes de toute l'eau de la Terre ! Mais de l'eau douce, les petits humains n'en ont cure ! Voici qu'ils y déversent leurs souillures ! Qu'ils y jettent leurs ordures : domestiques, agricoles, industrielles ! Voici qu'ils transforment l'eau en un maelstrom prêt à les engloutir ! Ils en répandent sans jugement comme si éternellement l'eau pure leur viendrait du ciel ! Voici qu'ils la sucent de sous la terre ! Alors l'eau douce, elle leur parle maintenant ! Elle leur retombe sur le nez comme des gouttes d'acide. Ils doivent travailler jour et nuit afin de la rendre potable à nouveau ! Et cette eau, toute chargée de leur travail et de leur ingéniosité, on croirait qu'ils en useraient avec parcimonie ? Mais non ! Ils en font n'importe quoi ! Ils la laissent couler indéfiniment pour des raisons superfétatoires : une voiture rutilante, une fuite, une poussière, une négligence, une ignorance ! Et vous ne devinez jamais la suite. Cette eau... qu'ils ont ranimée à la sueur de leur front,... vous savez ce qu'ils mettent dedans ?... Je vous le donne en mille ! De la merde ! De la meerde !

Découragé, Enki baisse les bras et le cercle d'eau disparaît dans un tourbillon. Les flots se figent à nouveau, noirs, à ses épaules.

NIU KOUA

Vous faites erreur, Enki ! Ce que vous appelez de la merde n'en est pas.

ENKI

Niu Koua, une déjection dans l'eau potable, c'est de la merde ! De la m...

THOT

(L'interrompant.) Ça va, Enki ! C'est noté.

ENKI

(Retournant à sa place, abattu.) L'eau leur fuit entre les doigts. L'eau douce... Le sang de la Terre ! La source de toute vie ! La matrice originelle ! Sans l'eau douce, les petits humains sont finis...

SHIVA

(Sarcastique.) Des pruneaux secs !

Enki se rassoit, accablé. Il remarque les eaux noires à ses épaules. Il se secoue. Les courants se détachent de lui et tombent dans un fracas de glace. Amaterasu se lève.

AMATERASU

(Altière.) Gaia, je veux parler à mon tour. J'ai des choses à dire.

Amaterasu agite ses cheveux noirs de gauche à droite. Ils flottent souplement dans l'air. Parmi eux transpercent des rayons solaires qui flamboient tout autour de son visage. Il commence à faire si chaud que ses voisins, Tshakapesh et Thot, doivent s'écarter comme d'un feu trop puissant. La glace environnante ruisselle.

TSHAKAPESH

Amaterasu ! Cessez ce rayonnement ! Nous sommes bien conscients que vous êtes déesse du Soleil !

THOT

(Protégeant sa table de travail.) Point n'est besoin de démonstration ! Vous allez brûler mes papyrus !

SHIVA

Je parie que les petits mortels vont enregistrer une élévation exceptionnelle de la température ce jourd'hui, en Antarctique !

PACHA MAMA

Ils vont soupçonner une éruption volcanique.

GAIA

C'est vrai ! Il y a un observatoire plus haut dans le cratère.

QUETZALCOATL

(Exaspéré.) Mais cessez, Amaterasu ! Vous allez nous signaler !

Condescendante, Amaterasu secoue à nouveau la tête de gauche à droite. Sa chevelure reprend sa forme initiale.

AMATERASU

Je voulais simplement vous rappeler ma primordialité !

NIU KOUA

Nous en sommes convaincus !

Amaterasu s'avance au milieu des dieux et s'exprime d'une manière fougueuse. Lorsqu'elle fait un mouvement brusque de la tête, des flammes irradient de ses cheveux.

AMATERASU

Sans moi, il n'y aurait aucune forme de vie sur Terre. Je déverse ici-bas cinquante mille fois l'énergie de toute l'industrie humaine ! Je suis prodigue, inépuisable, exubérante ! Je suis l'étincelle, l'alpha des réactions en chaîne qui accordent aux petits mortels la grâce de respirer. Sans moi, pas de plantes ; sans les plantes, pas d'oxygène ; sans oxygène, pas d'animaux ! Le premier moteur, c'est moi ! Je produis les marées, les vents, la chaleur de la terre ! Je cultive la masse vivante ! J'ai emmagasiné dans les sédiments terrestres des réserves que je croyais inépuisables. Mais surtout inutiles tant ma chaleur se donne ! Et voilà pourtant que les petits humains se sont détournés de moi... *(Dans le reste du monologue, Amaterasu perd progressivement son assurance et les flammes se font de plus en plus rares dans sa chevelure.)* Eux, qui m'adoraient la tête haute, ont tourné leur visage vers le sol. Ils me tiennent captive et stérile sous mes formes combustibles ! *(Amaterasu semble troublée.)* Ils me préfèrent domestiquée, transformée en vulgaire force de travail. À

travers le bois, le charbon, le pétrole qu'ils brûlent sans clairvoyance, c'est toujours mon regard qu'ils fuient. *(Elle est au bord des larmes.)* Mais il y a pire... Ils consomment désormais une rupture totale ! Ils s'affranchissent de tous mes avatars ! Dans leur quête absolue de puissance, ils me remplacent par l'atome ! *(Pathétique, sa voix se brise.)* Mais je n'ai rien à voir avec l'atome !

Elle éclate en sanglots. Touché, Tshakapesh s'approche, pose un genou au sol et l'entoure de ses bras. Elle se cache le visage dans son épaule et sanglote. Toute la scène s'assombrit.

AMATERASU

(Pleurant.) Je n'ai rien à voir avec l'atome... Je suis... abandonnée...

THOT

(Rationnel.) Mais, Amaterasu... Vous êtes pourtant constituée d'atomes. Votre énergie prodigieuse est le fruit d'innombrables réactions nucléaires !

Elle se dégage des bras de Tshakapesh et se retourne vers Thot, les yeux en feu. La scène regagne un peu de lumière.

AMATERASU

(Vindicative.) Vous ne comprenez rien, Thot... Je vous dis que je n'ai rien à voir avec *leur* atome ! Dans leurs petites centrales nucléaires minables, les petits mortels m'ont remplacée ! *(Elle crie presque.)* Ils me trompent... avec une autre puissance ! Ils vénèrent leur génie !

Tshakapesh raccompagne Amaterasu à son trône où elle s'effondre. Elle se cache le visage dans les mains. Elle pleure. Les dieux se regardent, inconfortables.

TSHAKAPESH

(Consolant.) Je vous assure que cette nouvelle flamme ne vaut rien comparée à vous. Les petits humains courent à leur perte avec elle. Cette union a déjà donné naissance à des catastrophes. *(Aux autres.)* Ils se disputent encore à savoir si les radiations provoquent des mutations chez les mortels, mais ils sont certains qu'elles causent le cancer. Et je n'ai rien dit des déchets !

PACHA MAMA

(Dubitative.) Anjea... Êtes-vous certaine d'avoir servi la bonne potion ? N'auriez-vous pas versé le Temps du Cauchemar dans nos verres ?

ANJEA

Je comprends vos doutes, Pacha Mama, mais le Temps du Rêve n'a rien d'une sinécure. En lui, nous déchiffrons le sens des mauvais présages, des maladies et des infortunes.

QUETZALCOATL

Et que déchiffrez-vous de tout ceci ?

ANJEA

Je n'sais pas, je n'sais pas...

GAIA

(*Agacée.*) Allons, allons, poursuivons. Qui veut déverser son fiel maintenant ?

Niu Koua se lève.

NIU KOUA

Moi aussi, j'en ai gros sur le cœur. Il faut que je vous montre...

Niu Koua s'avance au centre. Elle continue de parler pendant qu'elle change d'aspect. Elle saisit le bout de sa queue avec les mains et tourne sur elle-même de façon à créer un rond. La partie inférieure se métamorphose en terre dans laquelle grouillent lombrics, gastéropodes, cloportes et centipèdes. Les pourtours gauche et droit sont délimités par deux arbres dont les faîtes se rejoignent au sommet. Des feuilles s'en détachent, virevoltent et tombent au sol. Sur les branches, des oiseaux mangent des petits fruits. Au milieu se trouve une végétation en croissance perpétuelle : incessamment, des herbacés et des fleurs poussent, meurent et s'affaissent. Quelques chevreuils se nourrissent de verdure. Une femme et un homme cueillent des baies. Un prédateur attrape un rongeur, le mange et défèque. Le prédateur meurt. Un rapace se nourrit du cadavre. Tout ce qui repose au sol est aussitôt happé par les décomposeurs qui tirent ces matières vers les profondeurs. Un imperceptible mouvement circulaire anime cette image, comme une vague, un bruissement de feuilles, qui traverse inlassablement toutes les composantes du réseau trophique.

NIU KOUA

Regardez... Regardez la terre, prolifique et nourricière : une mince couche fertile sur un roc avare. En elle sont décantées toutes les vies antérieures afin de faire vivre à nouveau. Et que font donc les petits humains de cette noble terre dont je les ai extirpés ? Ils la transforment en poussière ! Ils la donnent aux quatre vents ! Ils la dilapident un peu plus chaque jour. Ils l'écrasent, la triturent et la malmènent dans les forêts et les champs. Les petits humains mangent et ne retournent rien à la terre ! Quelle inconscience... Ils empoisonnent le sol et s'intoxiquent à leur tour. Ils cultivent des récoltes entières pour alimenter leur bétail ou leurs moteurs, alors que leurs sœurs et leurs frères meurent faute de l'essentiel. Pouvez-vous me dire ce qui les rend si stupides ? Par endroits, les petits humains ont accaparé tant de terre qu'il en faudrait cinq pour endurer leurs manières. Cinq Terres... Vous vous rendez compte ? (*Niu Koua a repris sa forme. Fantastique.*) Mais, Gaia, la solution est toute simple ! Il suffit de vous quintupler !

GAIA

(*Perplexe.*) Vous vous moquez de moi ?

NIU KOUA

(*Ironique.*) Mais pas du tout !

THOT

Niu Koua ! Cessez ces facéties et allez au bout de votre pensée.

NIU KOUA

Là d'où je viens vivait autrefois un empereur.

Pendant la réplique qui suit, Niu Koua fait apparaître une toile sur laquelle elle projette son histoire qui apparaît d'abord en ombres chinoises et prend rapidement de riches couleurs.

NIU KOUA (*off*)

Il avait fait creuser une grande fosse. Au-dessus de ce trou, il exigea que l'on construise une estrade, trouée en son centre, sur laquelle il fit installer un trône sculpté de somptueuse façon. Il ordonna que l'on troue également le siège. Puis, tout autour de cette chaise, il fit assembler de majestueux paravents. Les scènes peintes à l'extérieur ravissaient les regards et donnaient envie de voir l'intérieur. Au début, l'empereur fut le seul à fréquenter cette enceinte. Il ordonna qu'on la garde jour et nuit. Les villageois et tous les gens qui d'aventure passaient par là rêvaient de contempler les peintures sur la face cachée des paravents. Après une lune, l'empereur se ravisa. Il autorisa ses sujets à voir les scènes intérieures à une condition. Une seule. Ils devaient s'asseoir sur le trône et y abandonner leurs matières fécales. Avec les déjections, cet empereur faisait de l'or ! Ses champs étaient les plus fertiles de la région...

La toile disparaît.

NIU KOUA

Voilà ! Que ceux qui ont des oreilles entendent ! Ma petite histoire est terminée ! (*Elle se rassoit.*) Dans mon pays, à la fin des histoires, les enfants sages ferment les yeux et font dodo...

Les visages de Sophie et d'Ariane apparaissent en surimpression.

SOPHIE

(*Protestant.*) Maman... pas déjà ! Les dieux ont pas tous parlé encore !

ARIANE

Ils ont besoin d'réfléchir un peu...

SOPHIE

Mais avec l'hydromiel, y ont pas besoin d'réfléchir !

ARIANE

Hydromel, Sophie.

Les visages de Sophie et d'Ariane disparaissent.

PACHA MAMA

Anjea, il me semble que votre nectar ne fait plus effet...

ANJEA

Vous avez raison, Pacha Mama. Je voulais prendre la parole, car il manque un élément essentiel. Mais toutes mes idées se sont envolées... Les abeilles avaient vu juste : elles m'ont dit d'apporter plusieurs outres. Il faudra attendre que l'effet revienne maintenant.

Anjea prend une outre à côté de son trône et verse à boire à Gaia.

GAIA

Eh bien ! (*Levant son verre.*) Aux abeilles ! Heureusement que votre nectar ne goûte pas les potions de mon apothicaire !

Anjea sert les autres divinités. Ariane, Sophie et Möbius apparaissent en surimpression.

SOPHIE

(*Un peu déçue.*) Ça veut dire quoi, a-po-thi-caire ?

ARIANE

C'est comme ça qu'on appelait les pharmaciens dans l'ancien temps...

Scène 5.3 — CHAMBRE DE SOPHIE — INTÉRIEUR — SOIR

Les formes animées s'estompent jusqu'à disparaître complètement et la scène réaliste reprend ses droits.

ARIANE

Moi, j'en n'ai pas bu du nectar ! J'suis r'venue vite, vite, vite pour raconter ce que j'avais entendu avant de l'oublier. Secilam à cas...

SOPHIE

Essalém à cas.

ARIANE

Ça m'a tout l'air que j'ai pigé dans l'eau, le feu pis la terre pour que mon histoire pousse comme une plante à la lune !

SOPHIE

(*Elle embrasse Ariane.*) Merci, Maman...

ARIANE

(*Embrassant Sophie.*) Bonne nuit, beaux rêves, mon amour.

SOPHIE

Maman... tu restes pour combien de temps, cette fois-ci ?

ARIANE

On va voir ça demain, okay ?

SOPHIE

J'espère que tu vas pouvoir finir cette histoire-là en tout cas... Bonne nuit, maman...

Ariane borde la fillette et caresse Möbius. Elle éteint la lampe de chevet et sort doucement de la chambre en laissant la porte entrouverte derrière elle.

Séquence 6 — Ça va toujours ?

Scène 6.1 — BUREAU — INTÉRIEUR — NUIT

Ariane apparaît dans le cadre de porte du bureau et s'y appuie. Elle retrouve Dennis devant un ordinateur portable. Une bouteille de vin, déjà entamée, et des coupes sont à proximité. Au début, Dennis est distrait par son travail et n'est pas tout à fait attentif.

DENNIS

(À son clavier, absorbé.) L'histoire est déjà finie ?

ARIANE

Elle est à poursuivre... *(Un temps.)* Dennis, il faut que j'te parle...

DENNIS

(Continuant à taper.) Donne-moi une minute, j'achève de préparer mon cours pour demain.

Ariane vient s'asseoir.

ARIANE

(Anxieuse.) Dennis, écoute-moi, c'est sérieux. J pense que j'ai fait une gaffe monumentale...

DENNIS

(Badin, il ne quitte pas son travail des yeux.) Encore ?

ARIANE

(Impatiente.) Dennis, arrête, c'est pas drôle. Il faut que j'te parle maintenant !

Dennis lève les yeux de l'écran et observe Ariane.

DENNIS

Ben voyons ! Qu'est-ce qui se passe, Ariane ?

Ariane se prend la tête dans les mains. Dennis repousse l'ordinateur et verse du vin dans les deux coupes. Il en pose une devant Ariane.

DENNIS

(Levant son verre.) À ton retour, mon amour !

Ariane relève la tête. Ils trinquent.

DENNIS

Bon... c'est quoi cette gaffe-là ?

ARIANE

J'ai largué Symbiose Expert...

DENNIS

Quoi ? T'as largué Symbiose Expert ? J'ai-tu bien entendu ?

ARIANE

Comme ça. En plein milieu du bois. Robert est v'nu nous aider, il fallait finir au plus vite, comme d'habitude... J'sais pas c'qui m'a pris, la pression a monté tout d'un coup... J'ai complètement disjoncté...

DENNIS

(Incrédule.) Ça s'peut pas ! J'en r'viens pas ! Depuis l'temps que j'te dis de lâcher c'te job-là !

ARIANE

Ben là, c'est fait ! En sauvage à part ça ! Même pas un préavis ! Robert a été super correct... y pense que j'suis en dépression...

DENNIS

Pis toi ? Comment tu t'sens ?

ARIANE

(Angoissée.) Je capote ! J'ai rien devant moi !

DENNIS

Non mais, attends un peu ! Donne-toi une chance ! Ça vient d'arriver !

ARIANE

(Étonnée de l'insouciance de Dennis.) Ça t'inquiète pas, toi ? J'ai plus d'travail, là !

DENNIS

Pourquoi ça m'inquiéterait ? On n'est pas dans la rue quand même ! J'ai mon salaire ! J'suis certain qu'tu vas trouver d'autr'chose, pis ça s'ra pas long. J'te connais. Prends donc l'temps d'y penser. De toute façon, t'as de l'argent de côté pour voir venir...

ARIANE

Ben non ! L'argent c'est pas pour *voir venir*, c'est pour la maison, Dennis !

DENNIS

Bon ! Mêle pas toutes les affaires, là. Ça fait quand même une couple d'années que ton travail te pèse. Sophie pis moi, ça fait longtemps qu'on est tannés. T'es jamais là l'été.

ARIANE

Mais qu'est-ce que je vais faire ?

DENNIS

Tu vas commencer par prendre des vacances. L'école finit dans un mois. On va enfin pouvoir faire des choses ensemble. Sophie va être tellement contente. J'aurais envie d'la réveiller juste pour lui dire. *(Tout sourire.)* J'arrive pas à l'croire... *(Levant les bras au ciel.)* Enfin, les dieux m'ont exaucé !

ARIANE

(Amusée, se détendant.) T'es débile, Dennis Appleby...

DENNIS

Hé, c'est à mon tour de t'avouer quelque chose...

ARIANE

(Intriguée.) Quoi donc ?

DENNIS

J'expliquais ton projet de rénovation à un collègue l'autre jour. Imagine-toi que sa conjointe est architecte. Elle est spécialisée en bâtiment écologique !

ARIANE

Pas sérieux ! Quel collègue ?

DENNIS

Tu l'connais pas, y est dans un autre département. Il me l'a présentée. Elle s'appelle Julia Holm. Elle est norvégienne. Ils se sont rencontrés à Paris y'a une quinzaine d'années, puis elle a immigré. J'suis sûr que tu vas l'aimer. *(Il s'étire et prend des papiers au bout de la table.)* R'garde... Elle m'a donné un questionnaire.

Dennis tend quelques feuilles à Ariane. Intéressée, elle feuillette le document.

ARIANE

(Lisant quelques extraits du questionnaire.) « Êtes-vous proche de la nature ? » ... « La liste du mobilier. » ... Il y des questions sur chaque pièce : la cuisine, la salle à manger, le séjour *(elle tourne la page)*, la salle de bains, la chambre à coucher, la buanderie, le bureau *(elle tourne la page)*, le garage, le jardin... « Quel est le budget pour le projet ? »... « Notez vos activités quotidiennes pendant une semaine. » Ouf ! Y a du travail là-dedans...

DENNIS

J'ai commencé pour voir. Ça demande beaucoup de réflexion. Surtout les premières questions. *(Ramenant le questionnaire à la première page.)* Regarde celle-là : « Décrivez les qualités physiques et émotionnelles de la maison et du paysage où vous avez grandi. »

ARIANE

C'est quasiment une psychanalyse ! As-tu r'gardé ça avec Sophie ?

DENNIS

Non, non, j'attendais de t'en parler.

ARIANE

J'ai hâte de voir ses réponses... (*Regardant Dennis.*) Eh bien ! On en fait des choses en procrastinant devant une pile de correction !

DENNIS

Et plus encore !

ARIANE

Qu'est-ce que tu veux ajouter à ça ?

DENNIS

Là, j'voudrais pas t'imposer mes choix de vacances, mais j'pouvais pas m'imaginer que tu s'rais avec nous cet été ! J'vais amener Sophie chez maman, comme d'habitude. Mais là, y a un drôle de projet qui s'met en branle. T'sais, mes amis qui ont un élevage de chèvres dans les terres ? Ils manquent d'espace pour la fromagerie. Y ont décidé d'construire un bâtiment en balles de paille. Leur projet est dans Internet. R'garde... (*Il prend une feuille au bout de la table et la montre à Ariane en lisant.*) « Bénévoles recherchés pour construction en ballots de paille, New Carlisle, Gaspésie. Les travaux d'installation des ballots débiteront en juillet et la finition au crépi sera effectuée en août. Si vous souhaitez en connaître davantage sur ces techniques, vous pouvez vous joindre à nous. Chloé et Alexandre. » (*Il remet la feuille à Ariane.*)

ARIANE

(*Intéressée.*) Wow... Ça s'rait vraiment l'fun... (*Observant la feuille sur laquelle se trouve un plan.*) C'est à peine à dix kilomètres de chez vous...

DENNIS

J'ai un bon contact avec eux. J'les vois à chaque été. Sophie s'entend bien avec les enfants. J'avais l'intention d'les aider...

Un silence.

ARIANE

T'as pas d'autres surprises ?

DENNIS

(*Prenant les mains d'Ariane.*) Quand j't'ai vue partir la dernière fois, ça m'est resté en travers de la gorge. On a atteint la limite de cette vie-là... J'suis content qu'tu l'aies compris... (*Rassurant.*) Ça va bien aller, tu vas voir...

ARIANE

T'as pas peur qu'on s'tape un peu sur les nerfs ? On est habitué d'être éloignés de temps en temps. Ça tient les braises allumées...

DENNIS

Encore des histoires à dormir debout.

ARIANE

(Protestant.) Ben, c'est toi-même qui disais ça...

Dennis se lève, contourne Ariane et l'entraîne par une main vers la porte du bureau.

DENNIS

Qu'est-ce que tu voulais que j'dise d'autre ? Viens... J'ai envie d'être proche. Proche, proche, proche...

Ils disparaissent dans le corridor.

ARIANE *(off)*

(Sous le charme.) T'es vraiment un beau parleur Dennis Appleby...

NOIR.

Séquence 7 — La maison Deschamps

Scène 7.1 — SUR LA RUE DEVANT LA MAISON DESCHAMPS — EXTÉRIEUR — JOUR

Julia est sur un trottoir, le dos appuyé à un mur ensoleillé. Une mallette est déposée à ses pieds. Un cahier de dessin à la main, elle fait un croquis et prend des notes. Elle observe une maison de ville de l'autre côté de la rue : façade en briques rouges, deux planchers, toit plat (voir l'annexe 2 pour les dessins de la maison). Cette construction partage un mur mitoyen avec les deux habitations voisines. Près de ces murs, il y a deux portes et, entre elles, deux fenêtres percent la façade du rez-de-chaussée. Au premier étage, quatre fenêtres. Deux petites ouvertures, à la hauteur du trottoir, donnent jour à la cave. La fondation est en pierre ; les portes et fenêtres, en bois. La peinture est écaillée. La maison donne directement sur le trottoir. Une marche de ciment permet d'accéder à la porte de gauche. Ariane, Dennis et Sophie entrent dans le champ à gauche et vont à la rencontre de Julia.

ARIANE

Bonjour ! Vous êtes déjà arrivée ?

Julia serre la main d'Ariane, puis celle de Dennis.

JULIA

Bonjour !

DENNIS

On avait bien dit quatorze heures ?

JULIA

Mais oui, ne vous en faites pas ! J'aime arriver à l'avance pour me faire une première impression de la maison. Une façade révèle déjà beaucoup de choses. *(Elle sourit à Sophie et lui tend la main.)* Je suppose que vous êtes Sophie ?

SOPHIE

(Intimidée, elle serre la main de Julia.) Oui. Bonjour Madame...

JULIA

(S'adressant à Sophie.) Alors, il faudra trouver un endroit où installer cette table à dessin ! *(Revenant à Ariane et à Dennis.)* À première vue, la structure semble en bon état : le parement ne présente aucune fissure. Bien sûr, les portes et les fenêtres sont abîmés, mais c'est un moindre mal. Enfin, ceci dit sous réserves d'un examen plus approfondi.

ARIANE

Voulez-vous entrer ?

JULIA

La porte de droite doit conduire à la cour arrière, je suppose ?

ARIANE

Exactement.

JULIA

Est-ce qu'on peut passer par là ?

ARIANE

Bien sûr !

JULIA

(Prenant sa mallette.) J'aimerais voir l'arrière de la maison avant d'entrer.

Le petit groupe traverse la rue.

JULIA

Il y a peu de circulation sur cette rue. Vous en avez de la chance !

Ariane ouvre la porte désignée et pénètre à l'intérieur d'un corridor sombre. Julia la suit, puis Sophie et Dennis.

Scène 7.2 — COUR ARRIÈRE DE LA MAISON DESCHAMPS — EXTÉRIEUR — JOUR

Au bout du corridor, Ariane ouvre une deuxième porte et s'avance, suivie par Julia, Sophie et Dennis. La vue sur la cour, très ensoleillée, est d'abord gênée par un escalier qui monte au premier étage et un balcon au rez-de-chaussée. Le terrain fait environ deux fois la profondeur de la maison. Des lilas en fleurs forment un bosquet au fond à l'angle droit. Des clôtures

délimitent les propriétés voisines. Dans le dernier tiers de la cour, au milieu du terrain, une manche à air, très colorée, flotte mollement vers l'est.

JULIA

(Humant l'air.) Mmm ! J'adore l'odeur des lilas... *(S'avancant dans la cour.)* C'est bien ! Il y a de quoi jardiner, ici ! *(S'approchant de la manche à air.)* Tiens, elle est jolie cette manche à air !

SOPHIE

C'est moi qui l'a faite avec maman !

JULIA

(L'étirant tout à fait, elle observe la manche de plus près.) C'est très réussi !

SOPHIE

Merci, Madame !

JULIA

Tu peux m'appeler Julia. Et de quel côté vient le vent ?

ARIANE

C'est difficile à dire. Il change de bord souvent !

DENNIS

On a eu des grands vents du sud-est qui ont amené des bonnes tempêtes au début du mois d'juin. Ça rentrait solide *(pointant vers la direction)*, y a rien pour faire écran de c'côté-là.

De l'autre côté de la clôture, au sud-est, le terrain est vacant, alors qu'une petite maison de deux étages à toit mansardé est voisine immédiate au sud.

ARIANE

(S'approchant de la maison, enthousiaste.) Regardez la belle place qu'on a pour aménager une serre ? Le mur arrière donne directement au sud !

JULIA

Oui, l'orientation est parfaite !

Le mur en question, au revêtement de briques rouges, dispose de quatre ouvertures au rez-de-chaussée : une porte à l'ouest et trois fenêtres. Un petit balcon a été aménagé près de la porte. Le premier étage est parcouru par une galerie sur toute sa largeur. Les fenêtres du haut sont symétriques à celles du bas. La porte est légèrement décalée vers l'ouest par rapport à celle du rez-de-chaussée.

ARIANE

J'ai toujours voulu avoir un jardin à l'année longue. Je voudrais faire pousser des tomates en hiver !

JULIA

(Avec réserve.) Vous avez de grandes attentes pour la serre... Elle est emblématique des maisons écologiques, mais les économies ne sont pas toujours au rendez-vous. Bien conçue, c'est un gain important en hiver, sinon, c'est un gouffre énergétique.

ARIANE

(Hésitante.) J'me demandais justement comment la chauffer...

JULIA

(Réaliste.) Dès qu'il est question de chauffer une serre en hiver, on entre plutôt dans la catégorie du gouffre énergétique.

ARIANE

(Résistant.) J'imaginai peut-être un poêle de masse avec une face qui donnerait sur le mur de la serre en briques...

JULIA

Le poêle de masse est un système très efficace, mais habituellement, on le place au centre de la maison pour que sa chaleur rayonne tout autour. D'autant que pour le soutenir, il faudrait faire un socle au sous-sol. C'est véritablement une masse, on parle de 2 000 à 3 000 livres !

SOPHIE

(Exprimant ce qu'Ariane n'ose dire.) Est-ce que ça veut dire qu'on peut pas faire une serre ?

JULIA

Mais non, au contraire ! La serre est une excellente idée et le site est idéal. Il faut simplement concevoir son usage différemment. Dans les demi-saisons, c'est une pièce qui s'ajoute. On peut l'utiliser pour *prolonger* la saison de jardinage. Dès que le soleil pénètre à l'intérieur, elle génère de la chaleur. On peut accentuer cet effet avec des surfaces sombres et matées qui absorbent le rayonnement. À ce moment-là, on ouvre vers l'intérieur pour faire circuler la chaleur dans la maison et on cherche à l'emmagasiner dans des masses thermiques. La nuit, on ferme les écoutilles. La serre agit comme une zone tampon et permet de freiner la déperdition de chaleur. En été, il faut absolument prévoir un ombrage adéquat pour éviter qu'elle ne devienne un four. J'ai plusieurs exemples dans mon sac que je pourrai vous montrer.

ARIANE

Qu'est-ce que vous penseriez d'un plancher en gros galets ?

JULIA

C'est une bonne idée. Les pierres emmagasinent bien la chaleur.

DENNIS

Mais ça ferait un plancher inégal...

JULIA

C'est vrai. C'est une question de priorités. Les pierres inégales vont rendre des sensations que l'on retrouve dans les milieux naturels où le corps doit rester en éveil et s'adapter à la surface du sol. Par contre, ça devient un espace difficile pour les personnes à mobilité réduite...

ARIANE

Pensez-vous qu'on peut faire un toit végétal ?

JULIA

A priori, je dirais oui, parce qu'il existe tellement de possibilités aujourd'hui. Même sur des toitures qui n'ont pas une grande capacité, on peut installer des structures ultralégères. Est-ce que la toiture est à refaire ?

ARIANE

(Prise au dépourvu.) J'avoue que... j'ai pas été voir ! Mais j'imagine que oui, tout est tellement à l'abandon ! Après la mort de ma mère, papa a perdu beaucoup d'intérêt pour l'entretien d'la maison...

JULIA

Oh, vous savez, c'est souvent un avantage ! J'ai vu tellement de rénovations désastreuses, des travaux mal faits qui fragilisent toute la structure de la maison... *(Regardant vers le balcon de l'étage.)* On dirait qu'il y a déjà eu un logement là-haut...

ARIANE

Exact. Mon père a fait refaire les divisions avant qu'on emménage. Ma mère aimait le quartier, mais elle trouvait les appartements trop p'tits. On est arrivé en 1974. J'm'en rappelle encore. J'avais 5 ans. Ça fait déjà 35 ans... Voulez-vous voir l'intérieur, maintenant ?

JULIA

Allons-y !

Ariane monte sur la petite galerie et déverrouille la porte. Les autres la suivent.

Scène 7.3 — REZ-DE-CHAUSSÉE DE LA MAISON DESCHAMPS — INTÉRIEUR — JOUR

Ariane, Julia, Sophie et Dennis pénètrent dans la cuisine. Une belle lumière filtre à travers les voilages. L'intérieur est plutôt vide. Il reste ici et là quelques pièces d'ameublement : des utilités et des morceaux de valeur. La première fenêtre donne sur l'évier de la cuisine. L'œil alerte de Julia semble prendre note de tout ce qu'elle voit.

ARIANE

C'est un peu vide... Le plus difficile, ç'a été de faire le tri dans les choses de mon père. Heureusement, mon frère est v'nu m'aider... On s'est pas pressé. Chaque pièce avait quelque chose à dire...

JULIA

Il n'était pas intéressé par la maison, votre frère ?

ARIANE

Pas vraiment. Il est plutôt nomade. C'était prévu comme ça. Mon père a essayé de répartir ses biens le plus équitablement possible. Ma part comprenait la maison. Parmi les objets, Stéphane a choisi ce qu'il voulait garder. C'était pas grand-chose... De toute façon, il sait qu'il a toujours sa place ici. Il a dit qu'il viendrait nous aider pour les travaux.

JULIA

Ça, c'est appréciable ! Tout ce que vous pouvez faire vous-mêmes va réduire les coûts d'autant. En général, les habitants de la maison sont très imaginatifs. Ils vont trouver des adaptations originales, des vieux matériaux à recycler. Tout ça donne un supplément d'âme. C'est souvent la différence entre un projet correct et un autre exceptionnel.

ARIANE

(Regardant Julia, puis Dennis et Sophie.) On a vraiment l'intention de mettre la main à la pâte, hein ?

DENNIS

(Opinant.) Certainement ! J'ai besoin d'me ram'ner dans la matière de temps en temps. Est-ce que je vous sers quelque chose ? Café, thé, jus, eau ?

JULIA

Je vous remercie, je sors de table...

DENNIS

(Prenant les devants.) Le poste de rassemblement est dans la salle à manger. Voulez-vous y déposer vos choses ?

JULIA

D'accord. Je vous suis.

Les personnages s'avancent vers l'est. Au milieu de la salle à manger, bien éclairée par deux fenêtres, se trouve une grande table où traînent des papiers, quelques revues et des livres. Un classeur à deux tiroirs occupe un coin. Julia s'intéresse aux REVUES et aux LIVRES : *365 gestes pour sauver la planète, Les serres domestiques et les jardins d'intérieur, 25 maisons écologiques, Zéro toxique, Le virage vert au quotidien, Le défi écologiste, Petit manuel de l'habitat bio-climatique, La maison du 21^e siècle.*

JULIA

Je vois que vous êtes bien documentés. Je vais vous suggérer deux autres titres...

Julia dépose sa mallette sur la table et l'ouvre. Elle en sort deux LIVRES : *Rénovation écologique : transformer sa maison au naturel* et *Éco-logis : la maison à vivre.*

JULIA

Je les apporte souvent avec moi. Ils sont bien illustrés. Justement, je voulais vous montrer... *(elle ouvre un livre)* cette serre...

GROS PLAN sur une photo à la page 79 dans *Éco-logis*. Julia pointe les éléments qu'elle explique. Sophie s'approche pour voir.

JULIA

Vous voyez, on a une porte coulissante vitrée entre la serre et la maison. Lorsque le soleil plombe, la porte est grande ouverte. Autrement, elle est fermée, mais la luminosité demeure excellente. La nuit, évidemment, elle est fermée. On peut ajouter un rideau isolant devant les surfaces vitrées, ce qui retient davantage la chaleur à l'intérieur.

ARIANE

(Observant la photo.) Mmm. C'est beau... *(Jugeant l'espace devant les fenêtres de la salle à manger qu'elle parcourt de quelques pas.)* Ça prendrait place ici, finalement... *(Se retournant.)* Mais on pourrait pas garder d'plantes en hiver !

JULIA

Ça dépend desquelles... Certaines plantes sont très rustiques et pourraient convenir...

ARIANE

C'est vrai, en y pensant bien...

JULIA

Il est aussi possible d'accroître la chaleur de la serre sans la chauffer directement. On peut la munir d'une masse thermique importante qui va emmagasiner la chaleur. En fermant des rideaux épais pendant la nuit, on peut la conserver plus longtemps. Le problème, c'est surtout les surchauffes en été. En plus des ombrages, on peut prévoir un puits provençal pour rafraîchir l'air, comme ici... *(Montrant un schéma à la page 66 dans Rénovation écologique.)* Un tuyau enterré à un ou deux mètres dans le sol permet d'aller chercher sa fraîcheur en été. La longueur du tuyau dépend du volume d'air à renouveler. Pour une petite serre, peut-être qu'on aurait suffisamment d'espace dans la cour... Il faudrait faire des calculs...

SOPHIE

(Subjuguée.) Mais comment vous faites pour savoir tout ça ?

JULIA

Oh ! je n'ai pas beaucoup de mérite, j'ai suivi les traces de mon père ! C'est un des premiers qui a bâti une maison à énergie positive.

SOPHIE

C'est quoi, ça ?

JULIA

C'est une maison qui produit plus d'énergie qu'elle n'en consomme. Les surplus sont vendus au réseau électrique.

ARIANE

J'aurais aimé pouvoir faire quelque chose comme ça...

JULIA

C'est difficile à réaliser avec une maison qui existe déjà. Mais on peut s'en approcher. La première étape, c'est de réduire la consommation. Les gens s'imaginent des choses compliquées et chères avec les maisons vertes, mais l'essentiel est si simple et économique !

ARIANE

(Prenant une chemise sur la table, elle en sort neuf feuilles et les étale devant Julia.) Bon... on a fait nos devoirs !

SOPHIE

(Enthousiaste, elle aide Ariane à étendre les feuilles.) C'est les plans de la maison !

ARIANE

Dennis prenait les mesures avec Sophie, moi, j'étais les notes. On a ajouté la rose des climats que vous nous avez donnée. Ça fait vraiment bien ! On perd jamais d'vue l'orientation d'la maison !

JULIA

(Observant les croquis.) Eh ! C'est un beau travail d'équipe !

GROS PLAN sur les dessins. On y voit trois fois les mêmes plans, mais ils ont été annotés et colorés par trois mains différentes.

ARIANE

Ici, on a la maison avec le terrain... Ça, c'est le plan au sol... Pis l'étage... J'ai fait des copies pour Sophie et Dennis... Ça donne trois versions annotées.

JULIA

(Observant les dessins.) C'est vraiment chouette ! Ça me donne beaucoup de matériel pour travailler !

ARIANE

(Pointant du doigt certains détails.) J'ai noté les informations sur les vents, la lumière, la circulation d'air. Parfois, j'ai travaillé de mémoire.... J'ai quand même habité ici plusieurs années.

JULIA

(Prenant un dessin, elle l'élève à la hauteur de ses yeux.) Sophie, tu as vraiment le sens des couleurs ! Celui-ci est magnifique !

SOPHIE

Merci, Madame, euh... Julia !

JULIA

Bon ! Si on faisait le tour du propriétaire maintenant ! (*Prenant son cahier de dessin.*) Je note tout de suite que dans cette maison aussi on a succombé à la mode des plinthes électriques...

ARIANE

Eh, oui ! C'est v'nu avec le réaménagement intérieur en 74.

JULIA

C'était l'époque...

ARIANE

Il y avait un système à eau chaude avant. D'ailleurs, les vieux calorifères sont toujours restés dans la cave.

JULIA

Ça c'est bien. On pourrait s'en servir pour aménager des masses thermiques... Avez-vous une idée de la charpente ?

ARIANE

Papa m'a toujours dit que c'était en pièce sur pièce.

Ariane guide Julia vers le côté nord. La lumière y est moins vive.

ARIANE

La salle de séjour...

La porte d'entrée donnant sur la rue se trouve dans cette pièce. L'escalier qui conduit à l'étage lui fait face. Deux portes françaises délimitent le salon. Ariane les ouvre.

ARIANE

Et le salon... On n'y venait pas souvent finalement. C'était pour la grande visite et l'sapin de Noël...

JULIA

Les portes françaises sont superbes ! Les tuiles de plafond... d'origine ! Ce serait bien de les conserver ! Elles sont très belles !

ARIANE

Oui, j'les ai toujours aimées... J pense qu'y a trop de divisions au rez-de-chaussée. J'aimerais mieux un espace ouvert...

DENNIS

Moi aussi. J'trouve que c'est trop fermé...

JULIA

Ce serait une bonne idée d'ouvrir. La lumière du sud pourrait pénétrer plus profondément. Mais il faut le faire judicieusement pour ne pas affaiblir la structure. Plusieurs cloisons sont porteuses dans une maison. (*Touchant le mur donnant sur la rue.*) Est-ce que les murs sont isolés ?

ARIANE

J'pense pas. Papa disait toujours qu'il fallait l'faire.

JULIA

Ce n'est pas très spectaculaire, mais c'est la première chose à entreprendre. Dans une maison verte, on cherche d'abord et avant tout les négawatts.

DENNIS

Les quoi ?

JULIA

Les *négawatts*. C'est l'énergie qu'on n'aura pas à produire. L'isolation de l'enveloppe est essentielle pour économiser l'énergie. Il faut la rendre étanche sans la sceller complètement. La maison doit continuer de « respirer » pour permettre l'échange des flux d'humidité. On ne veut pas vivre dans un sac de plastique !

ARIANE

Pensez-vous qu'il faudrait installer un système de ventilation ?

JULIA

Une vieille maison comme celle-ci est difficile à rendre parfaitement hermétique. Même en étanchéisant l'avant et l'arrière, il y aura toujours des fuites par les murs mitoyens. Il faudra voir, mais en supprimant des cloisons justement, on va favoriser la circulation de l'air simplement en ouvrant les portes et les fenêtres qui se font face. On peut aussi créer des cheminées en jouant sur la hauteur. C'est suffisant pour renouveler l'air. Je préfère toujours des systèmes simples qui ne consomment pas d'énergie. Il faut surtout faire attention de ne pas introduire de produits toxiques dans la maison.

ARIANE

Voulez-vous voir l'étage ?

JULIA

Bien sûr, allons-y !

Ariane laisse passer Julia qui s'engage dans l'escalier.

Scène 7.4 — PREMIER ÉTAGE DE LA MAISON DESCHAMPS — INTÉRIEUR — JOUR

En haut de l'escalier, Julia et Ariane se retrouvent dans une petite pièce ouverte, sorte de vestibule à l'entrée de l'étage, avec une fenêtre donnant sur la cour près de laquelle sont disposés un vieux fauteuil en rotin et un pouf.

ARIANE

J'ai toujours aimé cette petite pièce. En hiver, je v'nais lire ici en m'réchauffant au soleil. C'est pour ça qu'j'avais choisi la chambre à côté, même si c'est la plus petite.

Ariane entre dans son ancienne chambre par une porte ouverte qui donne sur le vestibule.

ARIANE

(Tournant sur elle-même dans la pièce.) On n'a plus vraiment besoin de cette pièce maintenant. On pourrait enlever les murs et agrandir le vestibule.

Ariane et Julia sortent de la chambre et retrouvent Sophie et Dennis qui les ont rejointes à l'étage. Ariane se dirige vers la pièce faisant face au vestibule, la salle de bains, éclairée par une fenêtre orientée au nord. Ariane laisse entrer Julia et reste sur le pas de la porte pendant que celle-ci fait ses observations.

ARIANE

J'ai pensé installer un collecteur d'eau de pluie pour alimenter la chasse. Mais j' préférerais de loin une toilette à compost. Je déteste l'idée de perdre la matière organique. Par contre, j'arrive pas à trouver un système qui conviendrait. Tout ce que j'ai vu implique beaucoup de manutention avec du compostage à l'extérieur. On peut pas vraiment s' permettre ça en ville.

JULIA

Il existe différents systèmes de toilettes sèches. C'est plus fréquent en Europe, dans les pays scandinaves, en Allemagne et en France. Aux États-Unis, ces techniques sont encadrées dans quelques États. Je pourrai vous montrer un exemple développé par un Suédois.

ARIANE

Bon... Ça va relancer mes recherches...

JULIA

Si vous tenez à ce projet, il faudra faire les plans en conséquence. La toilette devrait aller au rez-de-chaussée parce que le conteneur peut être assez gros et il faudrait le loger dans la cave.

En allant vers l'ouest à partir de la salle de bains, Ariane et Julia s'avancent dans un corridor qui donne accès aux trois autres pièces de l'étage. La première au nord est plutôt petite et dispose d'une fenêtre.

ARIANE

C'est la salle de couture de ma mère... Elle était excellente couturière. Elle venait souvent travailler ici. Elle installait sa planche à repasser dans le vestibule... On a passé des beaux samedis ici, elle à coudre, moi à lire...

Au bout du couloir, deux portes s'ouvrent sur les chambres, l'une au nord l'autre au sud, qui disposent chacune de deux fenêtres. Ariane entre dans la chambre du nord où Julia la suit.

ARIANE

Les chambres sont grandes. On pourrait les garder à peu près telles quelles...

Ariane ressort de la pièce, suivie de Julia. Elles entrent dans la chambre du sud où Dennis et Sophie les rejoignent.

ARIANE

J'aime beaucoup cette pièce à cause de la porte qui donne sur la grande galerie... Ça fait drôle dans une chambre...

JULIA

(Appréciative.) C'est vraiment une maison intéressante ! Elle est simple, mais pour cela elle offre beaucoup de possibilités. Jusqu'à maintenant, je ne détecte pas de faille majeure, mais il faudrait que je voie les fondations pour me faire une meilleure idée...

Scène 7.5 — CAVE DE LA MAISON DESCHAMPS — INTÉRIEUR — JOUR

FONDU ENCHAÎNÉ. Ariane précède Julia dans l'escalier de la cave. Sophie et Dennis les suivent. Un ballon d'eau chaude se trouve près de l'escalier. Il n'y a aucune division. Quelques poutres de soutènement sont disposées à intervalle régulier au milieu de la maison. La charpente du premier plancher est visible. La fondation de pierre est apparente. Le sol est en terre battue. On fond de la cave, on distingue les vieux calorifères. L'espace, éclairé par deux ampoules électriques, n'est pas très élevé. Seule Sophie peut marcher le corps droit.

ARIANE

Qu'est-ce que vous pensez des chauffe-eau solaires. Est-ce que c'est bien adapté au climat nordique ?

JULIA

Oui, la technique a fait ses preuves. On peut facilement installer les panneaux sur la toiture. Par contre, comme il n'y a pas beaucoup de demande, les coûts d'installation demeurent chers. Il faut compter plusieurs années pour amortir l'investissement mais, de mon point de vue, toutes les économies d'énergie sont précieuses. *(Inspectant la fondation.)* Mmm... La fondation apparaît saine... Les lisses d'assise et les solives de rive me semblent en bon état aussi. Il y a des infiltrations autour des ouvertures... Il faudra y voir...

DENNIS

La cave est humide... *(S'accroupissant, il touche le sol d'une main.)* Il m'semble qu'il faudrait recouvrir la terre battue, non ?

Julia et Ariane s'accroupissent également, fatiguées d'être penchées.

ARIANE

J'veux pas avoir de béton dans la cave !

JULIA

Oui, je comprends vos réserves, le béton est très énergivore. Tout ce qu'on peut faire pour en atténuer l'impact, c'est remplacer une partie de la poudre de ciment par d'autres matériaux : des cendres volantes

ou des brasques d'aluminerie, par exemple, mais ces produits ne sont pas toujours faciles à trouver.

ARIANE

Il y aurait pas une autre technique qu'une dalle de béton ?

JULIA

On peut utiliser un autre procédé. Il s'agit de couvrir le sol de feuilles de polyéthylène...

SOPHIE

C'est quoi ça ?

JULIA

C'est un gros plastique épais. On le remonte un peu le long de la fondation et on met du sable. Ensuite, on couvre avec des pavés. Là, on peut penser à recycler des matériaux. On pourrait même utiliser des résidus de fabrication des portes extérieures. Vous savez, on les perce pour poser les fenêtres. Ces cœurs de portes sont parfaitement isolés. On pourrait les ajuster les uns aux autres par-dessus le sable.

ARIANE

(Regardant Dennis.) Ça a pas l'air trop compliqué. On pourrait faire ça nous-mêmes...

JULIA

Bon ! J'ai une excellente idée de la maison maintenant, mais il faudra que je revienne avec un technicien pour faire des relevés. On va vérifier le toit. On pourrait faire des tests pour les infiltrations au radon, par exemple, mais c'est aussi simple de ventiler la cave de toute façon. On n'a qu'à raccorder un tuyau à la ventilation de la cuisine. Je vais essayer de vous présenter quelques esquisses avant les vacances. Vous pourrez y réfléchir...

NOIR.

Séquence 8 — Rêver un nid au soleil

Scène 8.1 — MONT EREBUS — EXTÉRIEUR — JOUR

Gaia, Enki, Tshakapesh, Amaterasu, Thot, Quetzalcoatl, Niu Koua, Anjea, Shiva et Pacha Mama sont toujours assemblés sur le mont Erebus. Le décor est le même qu'à la scène 5.2, mais le mandala a changé de teintes. Lorsqu'Anjea et Thot prennent la parole, le mandala se modifie d'après leurs caractéristiques culturelles.

GAIA

Alors, Anjea, avez-vous retrouvé vos idées ?

ANJEA

Oui, cela me revient maintenant... (*Anjea se lève et prend place au milieu des dieux.*) Je veux parler de l'impalpable : celui qui enrobe toute chose imperceptiblement et se faufile dans toutes les cavités.

Rapidement, Anjea projette sa main gauche devant elle, la paume ouverte, puis elle la referme vivement, comme si elle attrapait un insecte. Elle ramène son poing fermé près de ses yeux et l'ouvre délicatement. Elle regarde sa main vide et lève son bras, la paume tournée vers le ciel.

ANJEA

Le prendre, c'est avoir l'air de ne rien saisir. Et pourtant, l'air de rien, il joue un rôle vital.

Anjea recommence les mêmes gestes avec la main droite, puis encore avec la main gauche et ainsi de suite. S'amorce ainsi une danse rythmée qui fait apparaître au bout de ses bras, d'un côté, des végétaux, de l'autre, des animaux, une femme, un homme. Entre les deux règnes, un fluide translucide se propage et dessine un mouvement circulaire.

ANJEA

En l'air, les gaz précieux s'échangent : le carbone pour les plantes, l'oxygène pour les animaux. De leur première inspiration à leur dernière expiration, les petits humains lui sont redevables. Il leur prodigue le souffle de vie.

Pendant la réplique suivante s'ajoutent, au fluide translucide déjà en mouvement, d'autres cercles concentriques qui obscurcissent progressivement la transparence des fluides.

ANJEA

En l'air se retrouvent les substances de la Terre sous leur forme la plus volatile : l'azote et le soufre, les semences, les organismes minuscules et d'infimes parcelles animales, végétales et minérales. En lui demeurent les vapeurs. Il garde la mémoire de tout ce qu'il reçoit. Il récolte la fumée des combustions et toutes les exhalaisons.

Anjea interrompt sa danse, mais tient toujours ses bras dressés au-dessus de sa tête.

ANJEA

Moi, qui suis de nature aérienne, j'ai mal de voir tout ce que les petits humains lui donnent à manger. J'en ai le souffle coupé.

Dans la suite, Anjea se distancie de son propos et adopte une voix blanche. Gaia, hypnotisée par cette voix, va revivre le cauchemar de la première séquence. Au début, ses mots sont à peine audibles et seuls ses voisins immédiats, Pacha Mama et Enki, y prêtent attention, mais rapidement tous les dieux deviennent attentifs à cet état second de Gaia.

ANJEA

Leurs usines et leurs véhicules rejettent des nuées irrespirables qui plombent pourtant le ciel de leurs mégapoles quand le temps est lourd.

GAIA

(Bas.) ... Une espèce de voile...

ANJEA

Mais quand le vent souffle, ils n'en sont pas libérés pour autant.

GAIA

(Bas.) ... Des fils de fumée...

ANJEA

Ces nuages empoisonnés vont commettre d'autres méfaits plus loin.

GAIA

(Bas.) ... Me serrent le cou...

ANJEA

Certains gaz s'élèvent très haut...

GAIA

(Bas.) ... J'étouffe...

ANJEA

... et rongent une enveloppe, en haute zone, qui protège les créatures de la Terre.

GAIA

(Bas.) ... J'ai la peau sèche...

ANJEA

D'autres gaz restent en suspension dans l'air...

GAIA

(Bas, s'agitant.) ... Mes flancs...

ANJEA

... et empêchent les rayons chauds du soleil de repartir dans l'univers.

GAIA

(Plus fort.) ... J'ai chaud...

ANJEA

Ils rebondissent comme dans une serre...

GAIA

(Plus fort.) ... J'étouffe...

ANJEA

... et réchauffent l'air ambiant.

GAIA

(Fort, tentant de défaire des liens invisibles.) ... Des fils me serrent le cou...

ANJEA

Le climat se dérègle...

GAIA

(Très fort.) ... Ils m'étranglent...

Pacha Mama et Enki s'approchent de Gaia et lui tapotent les mains. Ils tentent de la réveiller.

PACHA MAMA

(Inquiète.) Réveillez-vous, Gaia !

ANJEA

Des inondations, des sécheresses...

GAIA

(Criant.) À l'aide ! Au secours !

Tshakapesh s'approche d'Anjea et tente de la ramener à sa place.

TSHAKAPESH

Arrêtez, Anjea... Venez vous rasseoir...

ENKI

(Alarmé.) Gaia ! Réveillez-vous !

ANJEA

(Poursuivant.) Les espèces disparaissent...

PACHA MAMA

(Brusque.) Mais cessez, Anjea ! Vous voyez bien que vos paroles indisposent Gaia !

ANJEA

(Sortant de transe.) Quoi ? Mes paroles ?

Elle baisse les bras. Les fluides circulaires s'évanouissent en s'élevant vers le ciel et Anjea se laisse entraîner à sa place par Tshakapesh.

GAIA

(Elle regarde autour d'elle, éperdue.) Mais... que m'arrive-t-il ?

PACHA MAMA

(Frottant doucement le dos de Gaia.) Vous avez rêvé, Gaia...

GAIA

(Reprenant ses sens.) Oui... J'ai refait ce maudit cauchemar...

ENKI

(Tapotant toujours la main de Gaia.) Le mauvais sort s'acharne sur vous, ma pauvre...

SHIVA

Mmm... Les présages sont funestes...

THOT

(S'approchant de Shiva.) Il ne faut pas sauter trop vite aux conclusions ! *(Se tournant vers les autres, folâtre.)* Et si nous jouions aux dés ?

Une rumeur se fait entendre chez les dieux : « Quoi ? », « Aux dés ? », « Quelle idée ! », « Il est fêlé ! » Thot tient une paire de dés entre les doigts et les montre à la ronde. Les dieux sont déconcertés.

THOT

Mais vous en faites, des têtes !

Disant cela, Thot s'approche de Gaia et matérialise un petit guéridon de métal devant elle.

THOT

Lorsque le mauvais sort s'acharne sur vous, c'est bien connu, présentez-lui une paire de dés. Il s'intéressera à autre chose !

Les dieux se consultent du regard, perplexes. Thot retire la main de Gaia de celles d'Enki et dépose les dés dans sa paume.

THOT

(Enjoué.) Allez, Gaia ! Tirez !

GAIA

(Décontenancée.) Tout cela n'est pas très sérieux, Thot...

THOT

(Insistant.) Tirez !

GAIA

Bon. Puisque vous le dites...

Gaia fait rouler les dés.

THOT

Double six ! Quelle veine !

Thot s'apprête à reprendre ses dés, mais Shiva, qui s'est approché, les saisit de ses deux mains droites. Il les tourne entre ses index et ses pouces et les observe de près, soupçonnant une supercherie. Shiva lève les yeux vers Thot qui le toise, défiant. Les dieux, nez à nez, se mesurent. Shiva décide de rester silencieux, mais il conserve les dés.

THOT

Si vous le permettez, Gaia, je vais tenter de mettre un peu d'ordre dans toute cette pagaille.

GAIA

Puisque vous pensez y voir clair, Thot, faites...

THOT

Vous connaissez mon goût pour l'architecture ? Eh bien, en prévision de notre symposium, je suis allé voir le genre de maisons que les petits humains habitent de nos jours. Enfin... En l'occurrence, habiter est un bien grand mot. Pour ne pas dire : de bien grands maux. Ah, ah ! Ah, ah ! Vous saisissez ? De grands maux...

QUETZALCOATL

Allons, calmez-vous, Thot ! Ce jeu de mots est éculé.

THOT

Mais personne n'a le sens de l'humour ici ! Bon. Regardez... (*Prenant un calame, Thot trace un triangle devant lui, dans l'air, la pointe vers le haut.*) Voici la maison d'un petit humain...

QUETZALCOATL

Mais vous n'y êtes pas du tout, Thot ! Les petits humains ne construisent plus de pyramides depuis longtemps !

THOT

Du calme, Quetzalcoatl ! Il s'agit d'une représentation *abstraite* !

Pendant qu'il parle, Thot dessine quatre flèches de couleurs différentes : jaune, bleue, translucide et brune. Elles pénètrent dans le triangle par la base gauche et en ressortent par la droite. En amont, la source de chaque flèche se matérialise. D'abord le soleil, à l'origine du trait jaune. Du soleil émanent des rayons qui mettent en mouvement des représentations très épurées des cycles illustrés par Enki, Niu Koua et Anjea : l'eau, la terre et l'air. En aval, les traits ressortent d'une manière chaotique et se dispersent dans l'espace. Au milieu du triangle, Thot esquisse des circonvolutions enchevêtrées. Au fur et à mesure que la scène progresse, les traits s'élargissent et les couleurs perdent leur brillance.

THOT

Voyez... Les rayons solaires, l'eau, la terre et l'air entrent sous diverses formes intempestives dans la maison du petit humain. À la sortie, ils sont dirigés de façon grossière en des destinations impropres à leur restauration. À l'intérieur, ces éléments sont en grande partie dissipés par des utilisations inconsidérées. Ainsi, les éléments se perdent. Enki, Amaterasu, Niu Koua et Anjea ont bien montré la rupture des cycles terrestres engendrée par l'activité des petits humains...

PACHA MAMA

Mon pauvre Thot, vous radotez ! Vous ne faites que répéter ce que les autres ont déjà dit !

THOT

Patience, Pacha Mama ! Je n'ai pas terminé ! Je suis persuadé que l'habitat des petits humains est le levier dont nous avons besoin afin de les transformer. Leur maison est comme une deuxième peau ! Elle les habille et les modèle. C'est la matrice du nouveau petit bipède que nous cherchons. Au cœur de sa maison, il peut comprendre les cycles qui agitent la biosphère ! C'est élémentaire ! Le microcosme est le reflet du macrocosme. Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut. La fonction crée l'organe...

PACHA MAMA

Et patati et patata...

AMATERASU

Je vous trouve bien optimiste, Thot ! Pourquoi le petit humain comprendrait maintenant ce qu'il s'évertue à détruire depuis des siècles ?

THOT

Mais parce qu'il sait déjà ! Ces cycles, ils l'habitent ! Il porte cette connaissance en lui-même !

GAIA

Quelqu'un, chez nous, disait quelque chose comme cela ! Il s'agit simplement d'éveiller ses réminiscences...

THOT

Mais voilà encore une chose que vous avez prise de nous !

ENKI

Et de nous !

SHIVA

Et de nous !

GAIA

(Piquée.) Mais nous avons quand même créé quelque chose !

QUETZALCOATL

(Sarcastique.) Oh ça, oui ! L'Occident !

PACHA MAMA

Parlons-en de l'Occident...

ANJEA

Oui, on en a soupé de l'Occident !

TSHAKAPESH

(*Élevant les mains devant lui.*) Permettez ! Permettez ! Si nous allons dans cette direction, nous repartirons chacun de notre côté sans avoir rien résolu...

NIU KOUA

Vous avez raison Tshakapesh. L'Occident, l'Orient, le Nouveau Monde ! C'est dépassé ! Nous ne pouvons plus nous permettre de nous diviser ! Poursuivez votre réflexion, Thot !

THOT

Je disais donc... Sous toutes les latitudes, le petit humain a déjà eu une connaissance intuitive de l'habitat vivace, avant qu'il ne l'oublie sous l'effet de ses nouvelles techniques. Sa déroute actuelle est réelle, mais non irrévocable. Il peut encore redécouvrir la science de ses traditions et se révéler à lui-même. Il saura alors jongler avec les flux d'énergie qu'il maîtrise aujourd'hui comme un apprenti sorcier. Vous seriez étonnés de voir ce que certains d'entre eux peuvent faire ! Ils sont déjà très avancés. J'ai vu quelques maisons qui recèlent une grande intelligence des cycles. Regardez ! Elles fonctionnent comme ceci. À l'entrée et à la sortie de l'habitat, le petit humain exerce des régulations...

Poursuivant son dessin, Thot trace un carré à chacun des angles inférieurs du triangle. Les flèches qui y entrent et en sortent à la base se trouvent ainsi encadrées (voir annexe 3).

THOT

Avec une information adéquate et une mémoire entraînée, il peut décider quels contrôles exercer à l'entrée et à la sortie...

Au milieu du triangle, Thot trace un cercle qu'il relie par des flèches aux carrés de la base. Dans le cercle, il écrit : « CENTRE DÉCISIONNEL ».

THOT

Pour cela, il doit imaginer sa maison comme un organisme *dans* l'écosystème, comme une phase transitoire de la matière dont il a besoin pour sa propre survie. Avec son imagination, il peut aussi concevoir des systèmes opérant sur les flux d'énergie.

Au-dessus du premier cercle, Thot en dessine un deuxième dans lequel il écrit : « IMAGINATION ». À la base, entre les deux carrés, il trace un ovale et y inscrit : « SYSTÈME OPÉRANT ».

THOT

Jusqu'à maintenant, le petit humain a vécu des largesses de la Terre. Désormais, c'est à lui d'être prodigue. Il peut devenir nourricier de l'hydrosphère, de l'atmosphère et de la lithosphère. Il doit se donner de nouvelles fins qui ne seraient pas sa propre fin, si vous voyez ce que je veux dire...

Au-dessus du deuxième cercle, Thot en trace un dernier dans la pointe supérieure du triangle. Il y inscrit : « FINALISATION ».

SHIVA

Peuh ! Vous êtes un naïf, Thot !

THOT

Peut-être pas tant que vous le pensez !

ENKI

Mais c'est trop simple ! Les petits humains ne sont pas des missiles balistiques !

AMATERASU

On se demande pourquoi ils n'y auraient pas pensé avant.

THOT

Mais c'est qu'ils sont défectueux ! Dois-je vous rappeler que c'est précisément pour les réparer que nous sommes ici ?

PACHA MAMA

Et comment voulez-vous leur communiquer votre nouvelle science ?

THOT

Je ne sais pas, moi ! Faites un effort ! Je ne peux pas répondre à toutes les questions !

SHIVA

Vous êtes un mystificateur, Thot ! *(Il se lève.)* Vos dés sont pipés ! *(S'adressant aux autres dieux.)* Voyez ! *(Il montre les dés à la ronde et les lance sur le guéridon.)* Des six ! *(Il tire à nouveau.)* Des six, encore ! *(Une fois de plus.)* Toujours des six ! *(Accusateur.)* Vos dés sont aimantés !

Des « Oh ! » et des « Ah ! » d'indignation parcourent l'assemblée.

GAIA

(Impatentée, se levant.) Ah ! Mais cessez de jouer les vierges offensées ! Qui de vous n'a jamais utilisé un subterfuge afin de détourner le cours des choses ? *(À Shiva.)* Je vois bien qu'il vous démange d'en finir avec ce monde, Shiva ! Mais nous ne sommes pas au bout de notre âge !

SHIVA

Cela dépend des calculs !

ANJEA

(Soudainement.) Regardez ! *(Pointant en direction des dessins de Thot.)* Regardez le système ! Il fonctionne !

Les schémas de Thot se sont transformés pendant la dispute. Les flèches à l'entrée du triangle se sont affinées. Les enchevêtrements, au milieu, se sont canalisés dans le système opérant. À la sortie, les flèches rattachées à l'eau, à la terre et à l'air dessinent des boucles de rétroaction et se dirigent vers l'amont, réintégrant chacune son propre cycle. Les traits ont repris des couleurs brillantes. Tous les dieux sauf Anjea, Thot et Shiva s'exclament devant cette merveille : « Ah ! », « Oh ! ».

THOT

(Triomphant.) Qu'est-ce que je vous disais ?

GAIA

Voilà enfin un signe encourageant !

SHIVA

(Douteux.) Un autre de vos subterfuges, le magicien ?

GAIA

Shiva, calmez-vous ! Donnons un peu de temps à ce système et voyons comment il évolue. Reposons-nous un moment. Toutes ces émotions m'ont épuisée. Profitons du soleil qui baisse à l'horizon pour fermer les yeux...

Séquence 9 — Les grands gestes

Scène 9.1 — SALLE À MANGER DE LA MAISON DESCHAMPS — INTÉRIEUR — JOUR

FONDU ENCHAÎNÉ. Une lumière de fin de journée entre dans la pièce et se pose sur Julia, Ariane, Sophie et Dennis. Sur la table, il y a du vin, des coupes, un verre de jus et une petite enregistreuse électronique. De grandes esquisses sont déroulées devant les personnages. Deux petites statuettes en forme de babouin empêchent les papiers de rouler sur eux-mêmes. Les traits sont rapides, mais donnent une bonne idée des travaux projetés. Ici et là des touches de couleurs évoquent des matériaux.

JULIA

C'est un cliché de le dire, mais la maison est une vraie passoire. Il faudra isoler, autant que possible du côté extérieur avec un pare-air plutôt que de l'intérieur. C'est plus facile de gérer l'humidité de cette façon et on peut profiter de la masse thermique de la maison elle-même qui est chauffée en hiver. En été, elle reste aussi plus fraîche, ce qui aura de plus en plus d'importance si rien n'est fait pour contrer les changements climatiques...

Scène 9.2 — MONTAGE D'IMAGES — INTÉRIEUR ET EXTÉRIEUR — JOUR

FONDU ENCHAÎNÉ. Pendant le monologue de Julia, les images montrent la maison à différents stades de la rénovation, parfois les travaux sont finis. Des PLANS D'ENSEMBLE ou, au contraire, des INSERTS illustrent les concepts de Julia. Cette suite d'images n'est pas linéaire, ni dans le temps ni dans l'espace.

JULIA (*off*)

Le plus bel avantage de cette stratégie, c'est de garder des pièces de la structure apparentes à l'intérieur. On peut réaliser de très belles finitions de cette façon. Par exemple, le haut du mur montre les pièces de bois et le bas est fini avec un enduit de terre. J'aime beaucoup les revêtements en terre parce qu'ils absorbent le trop plein d'humidité dans l'air et ils le restituent lorsqu'il est trop sec. Pour cette raison, on les utilise surtout dans la cuisine et la salle de bains. En ce qui concerne les matériaux isolants, il existe plusieurs options écologiques aujourd'hui. On pourra examiner les différents matériaux en termes de valeur isolante et de prix. Du côté nord, il ne faudra pas lésiner pour l'isolant et les vitrages. Comme c'est la façade, les fenêtres de bois vont s'imposer pour préserver le caractère de la maison. Évidemment, le calfeutrage doit être impeccable. Dès qu'on sent le plus petit courant d'air, la sensation de froid augmente et l'on a tendance à monter le chauffage. Du côté sud, on pourrait envisager différentes options. Pour la serre notamment, le choix des vitrages aura un impact important sur le coût du projet. Si on voulait la chauffer, il faudrait opter pour des vitrages à haute performance, mais je pense qu'il est plus écologique de prendre le parti d'une serre-solarium qui ne sera pas chauffée. À ce moment-là, le vitrage pourrait même provenir de la récupération. On peut trouver de bons lots de fenêtres à double vitrage qui vont faire l'affaire. J'aime beaucoup l'idée des pierres pour le plancher, c'est un matériau qui emmagasine la chaleur. J'en ajouterais en masses disposées dans la serre. On pourrait même concevoir des pièces d'ameublement en pierres. Il suffit de laisser aller l'imagination pour voir tout ce qu'on peut en faire. Avant de construire cette extension, il faudra s'occuper de la fondation par contre. On pourra rafraîchir le mortier, isoler et drainer au moins à l'arrière, quitte à faire les autres côtés un peu plus tard. La galerie du premier plancher devient superflue au-dessus de la serre. On pourrait la déconstruire et utiliser les matériaux ailleurs. Je garderais simplement un petit balcon du côté ouest. J'hésite encore pour l'aménagement de l'ombrage sur la serre. Si on compte sur la végétation, on devrait planter un arbre déjà assez mature pour qu'il joue son rôle rapidement. Par contre, il peut restreindre le jardinage dans la cour. Dans ces conditions, on pourrait déplacer la production maraîchère sur le toit. Il est bien à refaire, la membrane d'étanchéité montre plusieurs signes de faiblesse. Mais, vous êtes chanceux parce que la capacité de charge de la structure est très bonne. C'est plutôt rare pour une maison de cet âge ; on aurait dû la renforcer autrement. Alors, le contexte est parfait pour l'installation d'une toiture à végétation intensive. On pourrait également profiter de ces travaux pour isoler l'entretoit. Si vous faites un jardin sur le toit, il faudra prévoir un escalier et un système d'irrigation efficace qui pourrait utiliser l'eau de pluie. En refaisant la toiture, ce sera le moment ou jamais de prévoir une conduite pour la ventilation de la maison et le passage des canalisations si vous optez pour le chauffage thermique de l'eau. On peut installer les capteurs sur le toit au moyen d'une structure inclinée. Avant d'aménager le toit, il faut aussi se poser la question du chauffage. Si vous le convertissez au

bois, par exemple, il sera nécessaire de prévoir la sortie de la cheminée. Comme vous voyez, il y a beaucoup à faire du côté de l'enveloppe. À l'intérieur, on peut ouvrir la cloison entre la cuisine et la salle à manger en conservant quelques éléments structuraux. Il serait possible de fermer une petite pièce près de l'entrée arrière qui servirait pour les toilettes sèches si jamais vous allez de l'avant avec ce projet. On grugerait une partie de l'espace, mais c'est encore l'endroit le plus pratique parce que le compostage utilise les résidus organiques de la cuisine. Il faut aussi l'approvisionner en sciures de bois, alors c'est intéressant que la toilette soit proche d'une entrée. Et puis, en ouvrant du côté de la salle à manger, il est possible récupérer de l'espace pour la cuisine. La serre donnerait sur la salle à manger. Pour laisser passer plus de lumière dans la maison et surtout faire circuler l'air chaud, je percerais le mur d'une grande porte coulissante entre la serre et la maison. On pourrait marquer une délimitation entre la salle à manger et la cuisine en aménageant une surface de travail conçue comme une masse thermique supplémentaire. On peut appliquer la même logique entre la salle à manger et le séjour. Je conserverais le petit salon isolé avec ses portes françaises. Il pourrait servir de bureau et de chambre d'appoint. Lorsqu'on veut s'en servir, il n'y a qu'à ouvrir les portes pour faire circuler la chaleur à l'intérieur. Toutes ces aires ouvertes vont favoriser la ventilation dans la maison. Pour la même raison, je suggère d'ouvrir la cage d'escalier. À l'étage, on agrandit le vestibule et on pourrait aménager une salle d'eau plus intéressante en utilisant la petite pièce juste à côté de la salle de bains. Quant aux chambres, elles sont déjà très bien comme ça ! Je ne vois rien à y faire, sauf dans celle qui donne sur la rue. J'installerais une belle table à dessin devant une fenêtre. La lumière du nord est constante et pas trop éblouissante. C'est parfait pour apprécier les couleurs...

Scène 9.3 — SALLE À MANGER DE LA MAISON DESCHAMPS — INTÉRIEUR — JOUR

FONDU ENCHAÎNÉ. Julia, Ariane, Sophie et Dennis sont toujours à la table devant les esquisses. Sophie s'est agenouillée sur une chaise et, les coudes sur la table, elle regarde les dessins de près.

SOPHIE

(Sous le charme, elle cherche ses mots.) C'est... sublime...

ARIANE

C'est encore mieux que ce que j'imaginai...

JULIA

J'ai travaillé à partir de vos idées...

DENNIS

Vous les avez matérialisées... On a vraiment envie d'habiter dans cette maison-là.

JULIA

Il reste encore beaucoup de détails à mettre au point. J'ai des vérifications à faire sur le plan réglementaire. De votre côté, il faut définir vos stratégies. Vous avez beaucoup de décisions à prendre avant qu'on puisse finaliser les plans. On pourrait se donner rendez-vous à votre retour de vacances pour faire le point.

ARIANE

Il reste la question du chauffage qui n'est pas claire pour moi...

JULIA

Il y a plusieurs possibilités. Votre choix aura un impact sur le plan architectural et il faut le prévoir. Malgré ce qu'on en a dit ces dernières années, le bois demeure une option intéressante si on le brûle avec des systèmes performants, comme un poêle de masse ou une chaudière à granulés. Ces équipements n'ont rien à voir avec ceux qui génèrent le smog dans nos villes à l'heure actuelle. Ils n'émettent que très peu de particules et le carbone est capturé par les arbres. Le cycle est complet et la ressource est renouvelable.

DENNIS

Qu'est-ce que vous pensez de la géothermie ?

JULIA

C'est une logique complètement différente, mais intéressante. Dans les cas de rénovation, il s'en trouve pour dire qu'il vaudrait mieux investir dans la géothermie plutôt que dans l'isolation. En ce qui me concerne, j'aime bien les systèmes au bois, car ils sont relativement autonomes. Je choisirais une chaudière à granulés, mais j'en complèterais l'installation après avoir passé un hiver dans la maison. Une fois isolée, elle va se comporter très différemment. Les sensations ne seront plus les mêmes et, à partir de vos observations, vous pourrez mieux définir les besoins. Il faut surtout éviter d'avoir un système mal calibré par rapport à la maison.

ARIANE

Ouf... Ça fait beaucoup de choses à penser...

JULIA

C'est juste. Il y a beaucoup de dimensions à considérer, des recherches à faire. Mais une fois que vous aurez établi vos priorités, les pièces vont s'emboîter les unes dans les autres. (*Prenant l'enregistreuse sur la table elle la range dans son sac.*) J'ai pris l'habitude d'enregistrer la présentation. Je vais vous envoyer le fichier électronique. Vous pourrez l'écouter à tête reposée.

DENNIS

C'est une bonne idée...

JULIA

C'est toujours un peu étourdissant de concevoir son projet au départ. Il y a tellement de directions possibles...

ARIANE

(Elle observe les dessins.) J'aurais plein de questions, mais j'sais pas par où commencer...

JULIA

Prenez le temps de réfléchir un peu. De toute façon, on va se revoir. Il faudra chiffrer les différentes options pour que vous puissiez les évaluer en fonction de votre budget et des programmes de subventions qui existent pour certains aménagements écologiques.

Les personnages se dirigent vers la cuisine, puis vers la sortie. Ariane ouvre la porte.

JULIA

Je n'ai pas vraiment parlé de la cour...

Scène 9.4 — COUR ARRIÈRE DE LA MAISON DESCHAMPS — EXTÉRIEUR — JOUR

JULIA

Le terrain d'une maison écologique devient une partie intégrante de l'habitat. Le plus souvent, on le transforme en jardin conçu pour le plaisir des sens. On peut aussi y aménager des plantes qui vont favoriser l'efficacité énergétique et le confort de la maison, l'arbre pour l'ombrage par exemple. *(S'adressant plus directement à Ariane.)* Mais certaines personnes vont jusqu'à implanter des écosystèmes particuliers pour accomplir certaines fonctions. On entre ici dans le domaine du biomimétisme, c'est-à-dire qu'on cherche dans la nature des idées qui permettent de résoudre des problèmes précis. Comme vous êtes biologiste, ces choses-là pourraient vous intéresser. Il y a des endroits, par exemple, où la filtration des eaux grises est assurée par des systèmes végétaux. Certains appellent ça des *living machines*, mais je n'aime pas tellement le mot « machine »...

ARIANE

Vous avez bien raison. Les écosystèmes, c'est pas des machines au service de l'humain même s'ils nous en rendent beaucoup...

DENNIS

Moi, c'qui m'fatigue dans la cour, c'est les clôtures...

ARIANE

J'veux parler aux voisins... Y a d'autres façons de préserver son intimité. On pourrait faire des aménagements végétaux, des espaces pour les enfants...

JULIA

Parlant de voisins... *(Indiquant la maison au sud.)* J'ai remarqué que la petite maison est à vendre ?

ARIANE

Oui... J'ai hâte de voir qui va s'installer là...

SOPHIE

(À Julia.) Vous pourriez l'acheter, vous, la p'tite maison ?

JULIA

(Amusée.) Mais oui ! Je pourrais te donner des leçons d'architecture !

Les personnages s'engagent dans le couloir sombre qui mène à la rue. Julia lève la tête pour en évaluer la hauteur.

JULIA

Cet endroit aussi pourrait être aménagé de façon intéressante pour le rangement. Sur les murs, on peut mettre des crochets pour les bicyclettes, des étagères en hauteur...

Scène 9.5 — DANS LA RUE DEVANT LA MAISON DESCHAMPS — EXTÉRIEUR — JOUR

Julia, Ariane, Sophie et Dennis débouchent sur la rue. Julia sert la main de Sophie, d'Ariane et de Dennis.

JULIA

Alors, je file ! Bonne réflexion et bon voyage !

ARIANE

Merci pour tout !

JULIA

Il n'y a pas de quoi, c'est un très beau projet !

DENNIS

À bientôt !

SOPHIE

Au revoir, Julia !

Ils se séparent.

Séquence 10 — Les vacances en Gaspésie

Scène 10.1 — GARE DE NEW RICHMOND — EXTÉRIEUR — JOUR

Une MUSIQUE rythmée, où la guitare prédomine, évoque la pulsation du roulis d'un train ; elle traverse toutes les scènes de la séquence en se faisant plus discrète lors des dialogues. À la gare de New Richmond, tôt le matin, Ariane, Dennis et Sophie récupèrent leurs bagages. Ils ont chacun une bicyclette. Ils arriment les sacs et enfourchent les vélos.

Scène 10.2 — RUES DE NEW RICHMOND — EXTÉRIEUR — JOUR

MUSIQUE. À partir de la gare, Dennis, Sophie et Ariane se mettent en route sur la rue McCormik. Dennis est devant et Ariane ferme la marche. Ils empruntent le chemin de Saint-Edgar et rejoignent le boulevard Perron. Ils roulent vers l'est, puis tournent à droite sur la rue Normandeau. La rue se poursuit en un chemin qui longe la Baie des Chaleurs. Sophie fait une pointe de vitesse et dépasse Dennis. Elle arrive la première à la maison des Appleby. Le rail du chemin de fer passe derrière ; à l'avant, la vue donne sur la marina de New Richmond. Une vieille auto est garée à côté de la maison. Les cyclistes s'avancent dans le stationnement et descendent de leur vélo.

Scène 10.3 — MAISON DES APPLEBY — EXTÉRIEUR — JOUR

MUSIQUE. Dès que Sophie, Dennis et Ariane arrivent à la maison, mamie Appleby sort par la porte de côté pour les accueillir.

MAMIE APPLEBY

(Descendant les marches.) J'vous attendais ! Le train vient d'passer en arrière d'la maison. Avez-vous faim ?

SOPHIE

(Laissant son vélo à la hâte et criant, elle se précipite pour embrasser sa grand-mère.) Mamie, mamie !

MAMIE APPLEBY

(Entourant Sophie de ses bras.) Ah ben, ma pitchounette !
(L'observant.) T'as ben grandi depuis Noël !

Dennis et Ariane appuient leur bicyclette sur la maison. Dennis rejoint sa mère et la prend dans ses bras. Il l'embrasse.

DENNIS

Mommy, mommy... I love you dearly...

MAMIE APPLEBY

(Attendrie.) Toi, mon grand escogriffe...

ARIANE

(S'approchant à son tour, elle embrasse sa belle-mère.) Bonjour madame Appleby. J'suis donc contente de vous voir !

MAMIE APPLEBY

(Serrant Ariane.) Tu parles si c'est du nouveau ! Comme ça, t'a décidé d'prendre des vacances cet été ! T'as ben faite ! Ça a-tu du bon sens d'faire travailler l'monde de même ! La p'tite s'ennuie tout l'temps d'sa mère. Pas vrai, ma Sophie ?

ARIANE

(Regardant tout autour d'elle.) Comme c'est beau ici !

MAMIE APPLEBY

Pour ça, c'est une ben belle place ! Le père de Dennis aimait tant la mer qu'y pouvait pas trop s'en éloigner. Y fallait toujours qu'il garde un œil sur son bateau !

Mamie Appleby entraîne la petite famille vers la maison.

MAMIE APPLEBY

J'ai préparé des *pancakes*. La p'tite aime ben ça ! Pas vrai, ma Sophie ? C'est donc bon avec du sirop d'érable ! J'vas les faire cuire à c't'heure. Pis toi, Dennis, tu t'occuperas d'ta machine à café. *By the way*, ton ami a appelé hier au soir. Il voulait savoir quand est-ce que t'arrivais.

DENNIS

Ah oui ? C'est bizarre ! J'lui ai envoyé un courriel avant d'partir...

MAMIE APPLEBY

Ben en tout cas, tu l'appelleras. J'y ai dit qu'vous arriviez à matin pis qu'y fallait pas compter sur vous autres aujourd'hui parce qu'une nuit sur les gros chars, c'est pas r'posant. Pas vrai, ma Sophie ? Après déjeuner, vous f'rez un p'tit somme. Ça va vous r'mettre les idées d'aplomb !

ARIANE

(*À Dennis, jetant un regard sur les bicyclettes.*) On devrait pas rentrer les bagages ?

MAMIE APPLEBY

Laissez ça là pour tout d'suite. Ça partira pas au vent...

ARIANE

(*Moqueuse.*) Pas vrai, ma Sophie ?

MAMIE APPLEBY

(*Feignant d'être piquée.*) Ben tiens ! Elle fait sa fine à c't'heure ! (*Feignant la menace.*) Fais attention, ma grande ! On peut ben te r'tourner dans l'bois. Pas vrai, ma Sophie ?

Ils éclatent de rire en entrant dans la maison.

Scène 10.4 — DANS LA MAISON DES APPLEBY — INTÉRIEUR — JOUR

MUSIQUE. Mamie Appleby, Sophie, Ariane et Dennis traversent la salle de séjour.

ARIANE

(*Regardant tout autour d'elle.*) Quelle belle maison !

MAMIE APPLEBY

Ah pour ça, oui ! J'me compte ben chanceuse de pouvoir en profiter encore à mon âge !

Dans la cuisine, Mamie Appleby met une cafetière napolitaine dans les mains de Dennis qui commence à préparer le café. Elle allume un rond de la cuisinière et brasse la pâte à crêpe. La table est mise. Sophie trempe un doigt dans le sirop d'érable.

ARIANE

(La voyant faire.) Ben voyons, Sophie... Viens, on va s'laver les mains.

Sophie et Ariane sortent de la pièce.

MAMIE APPLEBY

(S'adressant à Dennis.) Qu'est-ce que vous allez donc faire chez Alexandre ?

DENNIS

On va les aider à monter un bâtiment en balles de paille pour la fromagerie.

MAMIE APPLEBY

Ah oui ? Ils agrandissent ? Ça marche ben, leur affaire ! À c'qui paraît, y viennent de gagner un prix. Tout l'monde en parle en ville, tu penses ben. J'ai décidé de l'essayer, leur fromage de chèvre. J'en ai mis sur la table. C'est bon avec les *pancakes*. Vous prendrez l'auto pour aller là. C'est pas la porte à côté.

Scène 10.5 — CHEMINS DE CAMPAGNE — EXTÉRIEUR — JOUR

MUSIQUE. Dennis, Sophie et Ariane sont à bicyclette sur une route secondaire. Les bagages sont légers. Ils prennent un chemin de terre et ralentissent la cadence, puis ils s'engagent dans l'entrée d'une propriété.

Scène 10.6 — FERME — EXTÉRIEUR — JOUR

MUSIQUE. Dennis, Sophie et Ariane s'avancent dans la petite ferme caprine. Rien ici qui ressemble à de l'élevage industriel. Il y a beaucoup de végétation, le terrain semble jardiné de partout. Personne n'est visible à l'avant. Deux voitures sont garées. Les cyclistes descendent de leur vélo et marchent jusque derrière la maison. Là, un groupe de personnes, deux femmes et trois hommes dont Alexandre et Chloé, s'affairent autour d'une charpente près de laquelle se trouve un tas de balles de paille. La structure en bois, à un seul plancher, est légère et simple. Le toit, en pente, est déjà fermé et protège la construction. Le côté sud est très fenestré. Deux rangs de balles de paille sont déjà montés. Apercevant les nouveaux venus, Alexandre et Chloé se détachent du groupe pour les accueillir. Ils les conduisent à la rencontre des autres : échanges de poignées de main. Une fillette et un garçon entrent dans le champ en courant. Ils en ressortent aussitôt en entraînant Sophie avec eux.

ALEXANDRE

On a fait une charpente simple en poutre et poteau. Il reste à remplir les murs avec les balles de paille. On a parti l'bal hier. Ça devrait pas être trop long, y a juste un étage ! Vous pouvez commencer par nous approcher les ballots. Vous allez voir comment ça marche. C'est vraiment pas compliqué...

Les équipes se remettent au travail. Dennis et Ariane portent des balles de paille près de la charpente. Ils interagissent avec les gens qui leur expliquent ce qu'ils font. Sur un mur, une équipe commence à monter un troisième rang. Les uns glissent les balles à l'intérieur de la structure de bois, d'autres ajustent des cordes entre les montants. Sur un autre mur, on s'affaire à détendre la paille du premier rang et à raidir les cordes alors que quelqu'un pose des baguettes sur la face interne et externe pour retenir la paille. Alexandre glisse une planche sur les balles. Il se faufile à l'intérieur de la structure et saute sur cette planche de manière à tasser la paille¹⁵. FONDU ENCHAÎNÉ. Le troisième rang est monté sur toute la surface des murs. Ariane et Dennis se sont mêlés aux équipes et prennent part au travail de plus près. Quelques personnes s'affairent à nouer les cordes entre le deuxième et le troisième rang. Elles enfoncent une sonde dans la paille pour obtenir une mesure précise. FONDU ENCHAÎNÉ. C'est la pause du midi. Les gens sont rassemblés autour d'une table improvisée sur des tréteaux. On s'assoit sur les balles de paille. Les enfants se sont joints au groupe. Tous mangent avec appétit un repas simple. Des ÉCLATS DE RIRE surgissent. Soudain, les enfants partent à courir et sortent du champ. FONDU ENCHAÎNÉ. Un quatrième rang est posé sur toute la surface et deux murs en comptent un cinquième. Alexandre prend du recul et s'étire le bas du dos. Il observe le ciel, puis regarde le travail accompli.

ALEXANDRE

Okay ! J pense qu'on va arrêter là pour aujourd'hui ! Ça avance, ça avance... Merci tout l'monde. C'est vraiment apprécié !

Les gens cessent leurs activités et se rassemblent à nouveau devant la construction. Ils ont l'air fatigué, mais contents.

ALEXANDRE

(Regardant le ciel.) Il va falloir couvrir les murs avec des bâches à soir. La météo annonce d'la pluie. La dernière chose qu'on veut, c'est des balles de paille mouillée !

DENNIS

Avez-vous besoin d'aide ?

ALEXANDRE

Non, c'est beau, on va s'arranger. Allez-y avant qu'la pluie commence...

DENNIS

Bon ben, salut tout l'monde. À demain !

¹⁵ Cette technique est celle qui est utilisée pour monter la maison écologique de Baie-Saint-Paul dans la série *Habitat 07 : les compagnons du rebut global*, des réalisateurs Michel Pelletier et Simon C. Vaillancourt. On pourra s'y référer pour se faire une idée plus précise des opérations.

ALEXANDRE

Si y pleut, on a congé !

Les gens se saluent. Ariane et Dennis reviennent vers l'avant de la ferme. Sophie les rejoint.

SOPHIE

On part déjà ?

ARIANE

Ben oui ! Y est déjà tard ! Mamie nous attend pour souper !

Scène 10.7 — CUISINE DE LA MAISON DES APPLEBY — INTÉRIEUR — SOIR

MUSIQUE. Mamie Appleby et Dennis sont au comptoir de la cuisine. Ils finissent de faire la vaisselle, la mère à l'évier et le fils à sécher et à ranger les items. Dennis prend une théière et verse un liquide chaud dans la tasse de sa mère.

DENNIS

Tiens, maman. J'te sers une tisane sur la table. J'veis prendre la mienne avec Ariane tantôt. Il faut que j'aïlle l'aider à fermer l'histoire. Elle est bonne pour monter les peurs, mais elle a d'la misère avec la fin qui finit bien...

MAMIE APPLEBY

Vas-y, mon grand. *(Prenant papier, crayon et dictionnaire, elle s'approche de la table.)* J'vas faire mes mots croisés en attendant...

Dennis sort de la cuisine. FIN DE LA MUSIQUE.

Séquence 11 — Rêver un arbre pour le nid

Scène 11.1 — MONT EREBUS — EXTÉRIEUR — JOUR

Gaia, Enki, Tshakapesh, Amaterasu, Thot, Quetzalcoatl, Niu Koua, Anjea, Shiva et Pacha Mama sont en cercle, les yeux fermés. Le mandala qui habille le décor a encore changé de teintes. Au cours de la scène, Quetzalcoatl, Pacha Mama, Tshakapesh et Shiva vont prendre la parole. Le mandala se transforme et arbore les formes et les couleurs représentatives de ces divinités. Au milieu de l'enceinte, le système de Thot a cessé de fonctionner, les couleurs en sont ternes. Les dieux ouvrent les yeux. C'est la consternation : « Oh ! », « Non ! », « Regardez ! », « Le système est brisé ! », « Ah... », « Quel dommage... », « Merde... »

THOT

(Se levant.) Qui a brisé mon système ? *(Accusateur.)* C'est vous, Shiva ! Avouez votre méfait !

SHIVA

(Secouant la tête de gauche à droite.) Mais vous déraillez, mon pauvre Thot...

THOT

(S'avançant en direction de Shiva.) Vous êtes de mauvaise foi ! Depuis le début du symposium, vous court-circuitiez tous nos efforts.

SHIVA

Lorsque le temps sera venu, je n'aurai pas besoin de jouer dans vos petites divagations pour accomplir mon œuvre...

GAIA

(Désespérée.) Mes petits humains sont perdus !

ENKI

(Autoritaire.) Retournez à vos papyrus, Thot ! Nous n'avons pas terminé notre travail, voilà tout ! Prenez des notes. C'est tout ce que l'on vous demande pour le moment !

QUETZALCOATL

(Calme.) Laissez Shiva tranquille, Thot. Il n'a rien à voir avec la panne. Je sais, moi, ce qui enraye votre système...

Quetzalcoatl quitte son trône et s'envole avec des mouvements ondulatoires vers le centre de l'agora. De son corps ophidien, il forme un cercle à l'horizontale au-dessus du système. Il porte la couleur de son plumage vert sur toute sa longueur. Le cercle se remplit et devient un lac sur lequel apparaît la cité dont il parle dans la réplique suivante.

QUETZALCOATL

C'est que la ville étouffe la maison du petit humain. Croyez-moi, je sais de quoi je parle ! Les temps ont bien changé depuis que ma belle cité de Tenochtitlán était luxuriante sur un îlot du lac Texcoco... L'ingénieuse Tenochtitlán a métamorphosé un marécage en un milieu favorable aux petits humains. Elle nourrissait sa population à même ses ressources. Les habitants créaient ses terres grâce à la boue des fonds ramenée sur des radeaux de branches. Des canaux parcouraient ces jardins flottant et les irriguaient. Chaque quartier possédait son marché. Des aqueducs amenaient l'eau douce. Des barrages protégeaient la ville contre les inondations. Quant ils ont vu Tenochtitlán, les *conquistadores* l'ont comparée à Venise et ils l'ont contemplée, vibrante, dans l'air transparent. Pour nous vaincre, ils ont tout rasé. Ils ont démolé les bâtiments et les ont poussés dans les canaux...

Le lac et la ville disparaissent au milieu du cercle vert et Quetzalcoatl descend à la hauteur du système de Thot qu'il encercle. La couleur perd progressivement de sa brillance et tourne au gris pendant la réplique suivante. Des émanations blanchâtres s'élèvent et se répandent au-dessus du système.

QUETZALCOATL

Au fil des ans, ils ont asséché le lac Texcoco. Ma belle Tenochtitlán n'est plus que ruines au milieu d'une ville où stagnent des gaz, des fumées et des poussières pendant des mois en hiver. L'air y est si malsain que des milliers de petits humains en meurent chaque année. Du moins ceux qui n'ont pas la chance d'habiter les beaux quartiers de l'ouest, mieux ventilés. Les courants portent les miasmes vers l'est et les pauvres suffoquent...

AMATERASU

Je vous trouve soudain bien sensible au sort des petits humains, Quetzalcoatl... N'est-ce pas au cœur de votre belle cité que s'entassaient les corps des sacrifiés au pied du Grand Temple ?

QUETZALCOATL

(Se défendant.) J'ai demandé aux petits humains de cesser ces sacrifices. J'ai toujours préféré le jade, les oiseaux, les serpents et les papillons. Mais d'autres dieux que moi, plus puissants, m'ont chassé et ont réclamé le cœur des humains pour maintenir le cinquième Soleil en mouvement. Oui ! Le Soleil, Amaterasu. Depuis, je suis en exil, pour vous ! Et j'en ai vu des cités grises, semblables à la mienne, tout autour du monde. Des cités exsangues incapables de nourrir leur population et de faire murir un melon ! Des cités qui repoussent hors de leurs murs tout ce qui naît spontanément. Des cités désorientées, anarchiques, où s'entassent les pauvres qui fuient la misère des campagnes... Les cités ne sont plus des cités, mais des non-lieux, de communes agglomérations de colonnes...

Quetzalcoatl défait le cercle qu'il formait autour du système de Thot et s'élève haut dans le ciel. Toute la grisaille monte avec lui, il s'ébroue et la poussière se dissipe. Lorsqu'il revient à sa place, il a repris ses couleurs. Pacha Mama se lève à son tour et parle en marchant autour du système. Au début, son parcours est rapproché du centre, mais elle s'en éloigne petit à petit, en spirale, jusqu'à finir à l'extérieur du cercle formé par les dieux.

PACHA MAMA

Je connais ce dont vous parlez, Quetzalcoatl. Il est vrai que les cités ont longtemps été nourricières. Mais rares sont celles qui ont suffi à faire vivre tous leurs citoyens. Elles ont toujours eu besoin de la culture de mes vastes campagnes et de mes paysans qui les ont servies à pleines mains. Pour obtenir mes faveurs, parce qu'ils me craignaient, les villageois me nourrissaient à profusion. Avant d'ensemencer la terre, ils creusaient une bouche à même le sol. Ils purifiaient cette ouverture avec de la fumée, puis ils me faisaient manger. Des céréales, j'adorais les céréales. Ils me donnaient aussi des feuilles de coca. Puis ils m'offraient de la bière de maïs. Tout ce qu'ils aimaient et qu'ils tiraient de moi, ils m'en faisaient cadeau. Une fois que j'étais repue, ils refermaient ma bouche, ils chantaient et ils allaient au champ pour rythmer les saisons... Aujourd'hui, point n'est besoin d'offrandes ni de musique se disent-ils, car ils pensent me contrôler... Ils ne sont plus les mêmes. Ceux qui m'aimaient sont exilés dans les villes lorsqu'ils sont encore vivants... Restent ceux qui me

commandent et ceux qui ont peur. S'il ne pleut pas, ils tirent de mon ventre l'eau qu'ils veulent. Si je leur résiste, ils m'éventrent avec des tracteurs qui m'écrasent. Si je ne leur donne pas assez, ils épandent des drogues sur ma peau. Pauvres imbéciles... Ils ne rendent pas compte qu'à ce régime, je leur donnerai toujours moins ! Et puis, ils détestent la variété des aliments que j'ai créés pour eux. Ils ne jurent que par une ou deux espèces qu'ils installent à perte de vue comme un désert monotone. Ils ont mis en terre des semences que je ne reconnais plus. Elles sont stériles ! Les récoltes vont au bétail, aux moteurs, à des gens loin, très loin... Mes paysans, qui se faisaient vivre à travailler, sont devenus de tristes citadins, qui se font mourir à ne pas travailler. Ils doivent maintenant acheter des produits qui viennent de loin, très loin... Ils avaient bien raison de me nourrir et de me craindre, car je deviens terrible... Je peux manger le cœur des petits humains si je le veux. Et je le veux ! Oui ! Je le veux de plus en plus...

Passant derrière son trône, Pacha Mama s'y arrête et s'y rassoit. Tshakapesh se lève et s'avance à côté du système de Thot.

TSHAKAPESH

Les cités et les campagnes ne cessent de s'étendre. À chaque jour, elles grugent un peu plus la part des natures sauvages. Je m'inquiète pour mes créatures qui perdent ainsi, petit à petit, leur territoire. Elles me confient leur misère. L'autre jour, une tortue mouchetée me dit...

Tshakapesh ouvre sa main gauche, la paume vers le haut. Une tortue mouchetée y apparaît.

LA TORTUE MOUCHETÉE

Tshakapesh ! J'ai encore perdu mon nid ! Je l'avais construit près de l'étang où tu m'as laissée la dernière fois. Je me suis éloignée, à peine, pour chercher de la nourriture. À mon retour, j'ai vu une pelle mécanique qui avait emporté ma famille. Tu ne pourrais pas m'aider à retrouver mes œufs ?

TSHAKAPESH

Je crains que ceux-là ne soient perdus à jamais, Tortue. Oublie-les. L'étang n'existe plus. Je vais t'éloigner encore un peu dans un marais que je connais. Tu y seras à l'aise.

LA TORTUE MOUCHETÉE

Mais Tshakapesh ! La saison est passée maintenant ! Je n'aurai pas de petits encore cette année. Et les mâles se font si rares...

TSHAKAPESH

Je t'en amènerai un à la saison prochaine. Tu verras, il est fringant. Il vient d'avoir trente ans.

La tortue disparaît et Tshakapesh baisse son bras.

TSHAKAPESH

La pauvre... Elle aime les habitats que les petits humains détestent. Voilà son tort. Chaque jour qui passe porte à mes oreilles la plainte des animaux, des plantes et des insectes, des grandes forêts et des toundras, des lacs, des ruisseaux et des mers... Les petits humains n'ont pas fini de recenser l'existant que déjà ils font les listes de l'inexistant, des espèces en voie de disparition. Pauvre petits humains, petits, petits humains. Ils sont terrorisés par la nature sauvage.

Tshakapesh se rassoit.

GAIA

Et moi, ils me terrorisent maintenant... Le tableau que vous brossez est bien sombre. Et le système de Thot, la seule note d'espoir jusqu'ici, demeure toujours immobile... Shiva, il ne reste que vous... Je redoute votre verdict.

SHIVA

Oui, depuis le début, vous vous méfiez de moi. Avec raison ! (*Se levant.*) Je suis le hurleur, le destructeur ! Les petits humains ont mille fois mérité de disparaître, s'il n'en tenait qu'à moi ! Mais, Gaia, vous les aimez... Pour cela, ils méritent mille fois de vivre... Comment trancher ? C'est la danse cosmique qui dictera ma conduite.

Shiva commence une danse spontanée, sauvage, mais contrôlée. Rapidement, l'espace lui manque et il doit aller à l'extérieur de l'enceinte formée par les dieux. Il tourne autour d'eux dans le sens des aiguilles d'une montre. Un cercle gris se matérialise autour du système de Thot et des émanations s'en échappent jusqu'à le couvrir entièrement d'un voile terne et fumeux.

THOT

(*Affolé, se dressant, les mains appuyées sur sa table de travail.*) Mais il faut l'arrêter ! Il va tout démolir !

NIU KOUA

Nous n'y pouvons plus rien, Thot. Shiva consulte le cosmos.

THOT

Mais vous voyez bien que c'est un fumiste !

ANJEA

Restez tranquille et prenez des notes.

Thot se rassoit de mauvaise grâce et se remet à écrire, nerveux. Un deuxième cercle, blanc, apparaît à l'extérieur du premier. Des traits laiteux en jaillissent sans cesse, passent au travers du dôme gris et rejoignent, de l'autre côté, un point du cercle gris. Enfin, un dernier cercle, brun, prend forme. Il a l'apparence d'un désert de terre retournée et de troncs d'arbres abattus qui seraient sans cesse labourés par une machinerie invisible. Soudain, Shiva fige sa danse dans sa pose classique en équilibre sur la jambe gauche, la droite relevée. Il est juste derrière Gaia. Les cercles concentriques qui sont apparus autour du système de Thot se sont

eux aussi parfaitement immobilisés. Toutes les divinités retiennent leur souffle. Brusquement, Shiva reprend sa danse et part dans le sens contraire aux aiguilles d'une montre. Les cercles demeurent immobiles un temps puis, imperceptiblement, leur densité se brise. Le dôme de fumée s'atténue et le cercle gris se disloque. Il devient une suite de sphères disposées en rond qui se teintent progressivement de vert. Le cercle blanc émet moins de longs traits qui traversent l'espace, mais de plus petits qui atteignent la sphère la plus proche. Ce cercle perd à son tour de sa consistance et s'amalgame en masses plus petites qui se teintent d'ocre et gravitent autour des sphères vertes. Enfin, le cercle brun se transforme également : les troncs d'arbres se redressent et retrouvent des feuilles qui bruissent dans le vent. Entre des concentrations de verdure coulent quelques ruisseaux. Ici et là, des bêtes sauvages, insaisissables, apparaissent et disparaissent. À la fin, les trois cercles sont devenus un ensemble plus harmonieux. De petites sphères ocre tournent autour des sphères vertes, plus grosses. Elles sont reliées par des traits verts et ocre qui vont des unes aux autres. Au milieu, le système de Thot est redevenu visible dans un air limpide. De temps en temps, un trait ocre s'élève et va rejoindre une sphère éloignée. Soudain, Shiva fige sa danse à nouveau derrière Gaia. Il fait un bond et se retrouve au centre de l'enceinte, juste devant le système de Thot, dans une posture de méditation. Il est assis en tailleur, les mains placées dans des *mudras* de protection. Il semble habiter entièrement le triangle. Pendant un moment, les seuls mouvements apparents demeurent ceux qui animent les sphères vertes et ocre et ceux des animaux, de l'eau et des arbres dans le cercle extérieur. Puis, imperceptiblement, le système de Thot se remet en mouvement. Des cris de joie parcourent l'assemblée des dieux : « Regardez ! », « Ça y est ! », « Ah ! », « Le système fonctionne ! », « Oh ! », « Ça marche ! », « Le cosmos a dit oui ! », « Mes petits humains sont sauvés ! » Shiva reste imperturbable dans sa méditation, comme si tous ses sens étaient en retrait.

AMATERASU

Mais je ne vois pas pourquoi vous êtes si enthousiastes ! Ceci ne demeure qu'un modèle ! Il n'y a rien de changé sur la Terre pour autant !

PACHA MAMA

Oui, Amaterasu a raison ! Que le système fonctionne entre nous, cela n'a rien d'étonnant, mais qu'il fonctionne chez les petits humains, c'est une autre paire de manches !

QUETZALCOATL

C'est juste ! Comment voulez-vous que les petits humains arrivent à reproduire ce qui se produit sous nos yeux ?

ENKI

Mais c'est très simple, on fait comme d'habitude !

NIU KOUA

C'est-à-dire ?...

ENKI

On habite leurs rêves !

GAIA

Oui... Habiter leurs rêves...

Le visage de Sophie apparaît en surimpression.

SOPHIE

Habiter nos rêves ? C'est bizarre... Pourquoi ils font pas des lois à la place ?

Le visage d'Ariane apparaît en surimpression également.

ARIANE

Ben, ils peuvent pas écrire les lois pour les gouvernements !

Le visage de Dennis s'ajoute aux deux autres.

DENNIS

Les dieux aiment pas ça, faire les choses eux-mêmes. Ils s'arrangent toujours pour les faire faire. En passant par les rêves, ils donnent leurs idées aux p'tits humains, ni vu ni connu...

Les trois visages disparaissent.

TSHAKAPESH

Nous sommes dix. Ils sont sept milliards...

QUETZALCOATL

Ça fait sept cent millions chacun !

TSHAKAPESH

Facile ! J'irai vous prêter main forte, Amaterasu...

THOT

Faut-il compter Shiva ? On le croirait endormi pour toujours...

SHIVA

(Ouvrant un œil.) Je ne dors pas, Thot... Je prendrai ma part de rêves.

ANJEA

Il faut s'assurer de bien faire rêver ! Avez-vous tout noté, Thot ?

THOT

Dans les moindres détails.

ANJEA

Pourrez-vous nous faire des copies ? Nous en aurons pour quelques lunes. Il ne faut rien oublier.

Thot rassemble tous les papyrus autour de sa table de travail. Il les empile, les roule et les noue.

THOT

J'ai d'excellents scribes à la maison. Ils sont infailibles. Je vous ferai livrer vos copies dès qu'elles seront prêtes.

GAIA

Je n'osais m'imaginer un dénouement aussi heureux. Je respire déjà mieux. Comment vous remercier tous ?

ENKI

Nous n'attendons qu'une chose de vous, Gaia : demeurez une assise sûre à jamais offerte à tous les vivants.

ANJEA

(Prenant une outre à côté de son trône.) Voici le nectar du dénouement heureux. Il nous récompensera de tous nos efforts.

Anjea verse une dernière boisson dans les coupes des déesses et des dieux. Shiva reprend place à son trône afin de participer à cette ultime libation.

ANJEA

(Servant Thot.) Ne perdez jamais ces papyrus de vue tant que tous, nous n'aurons pas notre copie.

THOT

Ne craignez rien, Anjea. Je les ai bien en main et je ne les lâcherai pas.

GAIA

(Levant son verre.) À vous tous, sœurs et frères bien-aimés, je vous serai reconnaissante à jamais !

Toutes les divinités lèvent leur verre : « À Gaia ! », « À Gaia ! », « À Gaia ! ». Sophie, Ariane et Dennis apparaissent en surimpression et les personnages mythiques s'estompent.

Scène 11.2 — CHAMBRE SOUS LES COMBLES — INTÉRIEUR — NUIT

Sophie, Ariane et Dennis sont couchés dans un grand lit, la fillette au milieu, sous les couvertures.

DENNIS

Et ce soir-là, le Chaos s'en est r'tourné bredouille complète.

ARIANE

Ça m'a tout l'air que j'ai pigé dans la ville, la campagne et la belle grande sauvagerie pour cultiver mon histoire...

SOPHIE

Comme une plante à la lune !

DENNIS

(Observant Sophie.) Pis ? Comment tu la trouves, celle-là ?

SOPHIE

C'est une belle fin...

DENNIS

Tu penses que ça peut aller comme ça ?

SOPHIE

Oui, oui, sauf que c'est un peu vite...

ARIANE

(Se levant, elle embrasse Sophie.) C'est parce que c'est l'heure de dormir ! Bonne nuit, beaux rêves, mon amour.

Dennis se lève à son tour, borde Sophie et l'embrasse.

DENNIS

(Se levant, bordant Sophie, il l'embrasse.) Dors bien, ma chouette.

SOPHIE

Mamie, elle pourrait pas m'en raconter une histoire, elle aussi ?

DENNIS

Demain, Sophie ! Pour tout d'suite, Mamie, elle attend Ariane et Dennis pour une partie de *Scrabble*. *Good dreams, sleep tight, don't let the bed bugs bite !*

Ariane sort de la chambre. Dennis la suit et éteint la lumière au passage. NOIR.

Séquence 12 — Le droit au soleil

Scène 12.1 — FERME — EXTÉRIEUR — SOIR

C'est la fête derrière la maison d'Alexandre et de Chloé. Des TRAVELLINGS et des PANORAMIQUES permettent de voir les convives, d'apprécier les murs en balles de paille de la fromagerie, qui sont terminés, et les divers aménagements de la ferme. Les hôtes sont au milieu des volontaires, tous rassemblés : deux hommes, une femme, Ariane et Dennis. Sophie, mamie Appleby et les deux enfants des fermiers sont également de la partie. Une femme et un homme interprètent une CHANSON en s'accompagnant à la guitare ; il s'agit de « Développement durable » de Richard Desjardins figurant sur l'album *L'existoire* (voir les paroles à l'annexe 4). De grands éclats de RIRES ponctuent les paroles de la chanson. Une table sur des tréteaux est pleine de victuailles et de vins. Les enfants s'amuse sur les balançoires. Certains convives sont assis sur quelques balles de paille qui restent, sauf mamie Appleby pour qui on a sorti une chaise confortable et stable. Les gens semblent fatigués, mais fiers. À la fin de la chanson, les musiciens sont remerciés par des APPLAUDISSEMENTS : « Bravo ! », « Merci ! »

NOIR.

Scène 12.2 — APPARTEMENT DES DESCHAMPS-APPLEBY — INTÉRIEUR — JOUR

Ariane, Dennis et Sophie entrent dans leur appartement. Ils déposent leurs bagages. MIAULEMENTS se rapprochant. Möbius arrive en courant et ne sait plus où donner de la tête. Il va de l'un à l'autre en se frottant sur toutes les jambes. Il récolte une caresse de chacun au passage, mais il ne reste pas en place.

SOPHIE

(Prenant Möbius dans ses bras.) Möbius ! T'es-tu ennuyé ? Est-ce que Constance est venue te donner à manger à tous les jours ?

Sophie essaie de garder Möbius dans ses bras, mais il se débat et s'échappe. Il reprend son va-et-vient. Ariane s'avance dans le séjour.

ARIANE

Ah ! ça fait du bien de rentrer chez soi tout de même !

Ariane se laisse tomber sur un sofa moelleux dans le séjour. Möbius saute sur elle et se laisse caresser. Il ronronne et pétrit sa poitrine.

ARIANE

C'est parfait, les voyages de nuit, sauf que moi, j'arrive pas à dormir dans l'train ! On va-tu s'coucher jusqu'à midi ?

DENNIS

(Mieux, il se glisse à côté d'Ariane et la prend par la taille.) J'ai pas d'problème avec ça...

SOPHIE

J'peux-tu aller voir Dominique ?

ARIANE

Y'est trop d'bonne heure, Sophie. On appellera vers huit heures. Tu veux pas dormir un peu avant ?

SOPHIE

J'm'endors pas, moi !

DENNIS

Bon... On pourrait déjeuner au moins. Moi, j'meurs de faim ! *(Se redressant.)* Ah ! Y a un message...

Dennis actionne le répondeur automatique, à côté du sofa. La VOIX de Julia se fait entendre.

JULIA *(off)*

Bonjour, c'est Julia Holm. J'espère que vous avez fait bon voyage. Pourriez-vous m'appeler, s'il vous plaît, dès que vous serez de retour ? Merci.

Ariane et Dennis se regardent, perplexes.

SOPHIE

(S'amusant à essayer d'imiter l'accent de Julia en se dirigeant vers la cuisine.) J'espère que vous avez fait un bon voyage. Pourriez-vous m'appeler quand vous serez de retour... *(En criant de loin, au naturel.)* Qu'est-ce qu'on mange ? Y a rien dans l'fridaire !

Scène 12.3 — SÉJOUR DES DESCHAMPS-APPLEBY — INTÉRIEUR — JOUR

FONDU ENCHAÎNÉ. Ariane, Dennis, Sophie et Julia sont assis sur les fauteuils du séjour. Le soleil entre à plein.

JULIA

(Mal à l'aise.) Bon... écoutez... On a un pépin... La petite maison derrière la vôtre, elle a été vendue.

ARIANE

Ah oui ? En quoi ça pose problème ?

DENNIS

Savez-vous qui l'a achetée ?

JULIA

Justement, oui. Ce n'est pas difficile de le savoir, le nouveau propriétaire a posé une affiche sur le terrain. En fait, sur les deux terrains parce qu'il a aussi acheté l'espace vacant à côté. On voit le projet sur l'affiche. Ça s'appelle « Les condos Condor ».

DENNIS

Quel nom imbécile... Ça a l'air de quoi ?

JULIA

Ça ressemble à son nom... C'est un bloc de quatre étages...

ARIANE

(Estomaquée.) Quoi ?

JULIA

Quatre étages... Il va sans doute prendre toute la largeur des deux terrains, on voit une porte cochère au milieu du bâtiment pour laisser passer les voitures à l'arrière... *(À contrecœur.)* C'est sûr que ça remet le projet en question...

SOPHIE

Pourquoi ?

JULIA

Je pense que la construction va faire de l'ombre sur le rez-de-chaussée...

ARIANE

Ben voyons donc ! Y ont-tu l'droit d'faire ça ?

JULIA

J'ai vérifié. Les règlements municipaux autorisent quatre étages dans votre secteur.

ARIANE

Quatre étages ? Mais la serre ! Ça veut dire qu'elle va être à l'ombre !

Ariane enrage. Elle ne sait pas comment se contenir. Plutôt que d'exploser, elle se lève brusquement et se dirige vers le vestibule. BRUIT DE PORTE qu'on ouvre et referme.

ARIANE (*off*)

(*Pour elle-même.*) Tabarnak...

SOPHIE

(*Se levant.*) Maman !

Sophie veut suivre Ariane. Dennis la rattrape par une main et l'attire doucement près de lui.

DENNIS

Reste ici, ma chouette... C'est mieux de laisser maman tranquille pour tout d'suite.

SOPHIE

(*Triste.*) Mais ça fait quoi, de l'ombre sur la serre ?

JULIA

(*Regardant Dennis, un peu désespérée, et revenant à Sophie.*) Si elle n'est pas au soleil, la serre ne pourra pas donner de chaleur. Ça ne vaut plus la peine de la construire, Sophie.

Scène 12.4 — DEVANT LA PETITE MAISON — EXTÉRIEUR — JOUR

MUSIQUE. Ariane, devant la petite maison au sud de celle de son père, observe l'affiche dont a parlé Julia. Il est possible d'y lire les inscriptions suivantes : « LES CONDOS CONDOR. NOUVEAU PROJET. RÉSERVEZ VOTRE UNITÉ DE LOGEMENT DÈS MAINTENANT. » Une représentation de l'immeuble projeté fait voir qu'il comptera effectivement quatre étages.

Scène 12.5 — SALLE À MANGER DE LA MAISON DESCHAMPS — INTÉRIEUR — JOUR

MUSIQUE. FONDU ENCHAÎNÉ. Ariane regarde par une des fenêtres de la salle à manger qui est inondée par la lumière du soleil. Ses yeux scrutent l'espace en hauteur comme pour évaluer l'impact de la construction projetée. Puis elle se retourne et s'adosse au mur. Elle regarde autour d'elle comme si des revenants lui parlaient. FONDU ENCHAÎNÉ. La salle à manger ainsi que les membres de la famille Deschamps apparaissent en NOIR ET BLANC. La pièce est décorée dans le style des années 1970. Ariane, à 9 ans, est assise à table avec son père, à 49 ans. Son frère, à 4 ans, arrive à la course et s'assoit. Sa mère, à 43 ans, entre par la cuisine en portant un plat. Elle le met au centre de la table et prend place à son tour.

Le père tend la main pour recevoir les assiettes. Il sert tout le monde en commençant par son épouse. Les personnages parlent, rient, mais on ne les entend pas.

Scène 12.6 — APPARTEMENT DES DESCHAMPS-APPLEBY — INTÉRIEUR — JOUR

MUSIQUE. FONDU ENCHAÎNÉ. CONTRE PLONGÉE. BRUITS DE VAISSELLE provenant de la cuisine. Ariane rentre doucement dans le vestibule. Elle regarde la caméra.

ARIANE

(Bas.) Möbius... (Donnant de petits coups sur ses épaules du bout des doigts.) Viens-t-en...

ZOOM AVANT. Ariane a attrapé Möbius et s'avance dans l'appartement, traverse le séjour, s'engage dans le corridor et débouche dans la cuisine où elle retrouve Dennis et Sophie.

SOPHIE

(Apercevant Ariane.) Maman !

Sophie pose précipitamment assiette et linge à vaisselle sur le comptoir et court entourer sa mère de ses bras. Ariane doit laisser retomber Möbius sur le sol et prend la tête de Sophie sur son cœur.

SOPHIE

Est-ce que ça va mieux, maintenant, maman ?

ARIANE

Mais oui, ma belle chouette... Ça va mieux. Excuse-moi... *(Pliant les genoux pour regarder Sophie dans les yeux.)* Tu sais que j'aime mieux être toute seule quand j'suis fâchée...

DENNIS

Veux-tu boire quelque chose ? As-tu mangé ?

ARIANE

(Se redressant.) J'prendrais bien un café... Est-ce que Julia est restée longtemps après que j'sois partie ?

DENNIS

Pas tellement. Elle a dit qu'elle aimerait nous rencontrer la semaine prochaine à la maison.

Surprise, Ariane regarde Dennis en cherchant une explication.

SOPHIE

Elle veut absolument nous parler qu'elle a dit !

NOIR.

Scène 12.7 — MONT EREBUS — EXTÉRIEUR — JOUR

GROS PLAN sur Gaia. Elle étouffe. De grosses mains l'étranglent. Elle essaie d'écarter ces mains et de crier : « Au secours ! Au secours ! », mais sa voix est étouffée. Puis Gaia se réveille au milieu des divinités : Enki, Tshakapesh, Amaterasu, Thot, Quetzalcoatl, Niu Koua, Anjea, Shiva et Pacha Mama, qui sont encore assemblés. Gaia, soulagée, se frotte le cou : « J'ai encore fait ce mauvais rêve... » Le système de Thot fonctionne toujours. Les déesses et les dieux boivent et ont l'air détendu. Soudain, un grand filet de pêche tombe sur eux tous et se referme. Une silhouette imposante et indistincte charge ce butin sur ses épaules et s'éloigne rapidement au milieu des : « Ah ! », « Que se passe-t-il ? », « Au secours ! », « Laissez-nous ! », « Espèce de brute ! », « À l'aide ! » Les fourrures abandonnées sur les trônes reprennent vie et les animaux se lancent à la poursuite de l'assaillant.

Scène 12.8 — CHAMBRE DE SOPHIE — INTÉRIEUR — NUIT

Sophie se réveille en sursaut, s'assoit droit dans son lit, le souffle comprimé. Elle se lève brusquement et sort de sa chambre.

SOPHIE

(Criant.) Papa ! Maman !

Scène 12.9 — CHAMBRE D'ARIANE ET DE DENNIS — INTÉRIEUR — NUIT

Dennis allume la lampe de chevet. Sophie entre à la course dans la chambre.

ARIANE

Qu'est-ce qui s'est passé ?

Ariane s'assoit et prend Sophie dans ses bras.

SOPHIE

(Pleurant.) J'ai fait un cauchemar...

ARIANE

Quel cauchemar ?

SOPHIE

C'est les dieux... *(Sanglotant.)* Y sont prisonniers...

Ariane et Dennis se regardent tristement. Ariane donne un mouchoir à Sophie.

DENNIS

Qui les a pris ?

SOPHIE

Un méchant... Avec un grand filet...

DENNIS

De quoi y avait l'air ?

SOPHIE

Je l'ai pas bien vu...

ARIANE

Veux-tu finir la nuit avec nous, mon cœur ?

SOPHIE

(Soulagée.) Oh, oui...

Sophie se glisse au milieu du lit. Elle est réconfortée par la présence de ses parents. Möbius les rejoint avec un petit MIAULEMENT, ce qui finit de la rassurer. Dennis éteint la lampe.

NOIR.

Scène 12.10 — COUR ARRIÈRE DE LA MAISON DESCHAMPS — EXTÉRIEUR — JOUR

Ariane, Dennis, Sophie et Julia sont au fond de la cour et regardent, abasourdis, le terrain où se trouvait encore, il y a peu, la petite maison à toit mansardé. Elle a été rasée. Un conteneur de résidus se trouve encore sur le site. Des pièces de bois ouvragées ressortent ici et là.

ARIANE

Ils ont rien gardé ! Quelle bande de barbares ! Regardez les belles pièces de bois ! Tout part au dépôtoir !

JULIA

Dans la logique des entrepreneurs, la récupération des matériaux, ce n'est pas une bonne affaire. Ça ralentit les travaux. Lorsque les choses vont vite, ils épargnent en coûts de main-d'œuvre. Je les ai vus faire sur d'autres chantiers... Ce n'est pas moi qui achèterais leurs condos ! Les murs sont montés en panneaux de bois pressé. Je doute qu'ils se préoccupent d'utiliser des matériaux sans COV.

SOPHIE

C'est quoi, des COV ?

JULIA

Des composés organiques volatiles. On en trouve dans beaucoup de matériaux de construction et de décoration. Concentrés dans une maison, ils peuvent causer des problèmes de santé. Il faut y penser quand on choisit des matériaux.

DENNIS

(Avec dépit, observant l'autre côté de la clôture.) J'gagne que tout l'terrain va être asphalté...

ARIANE

C'est sûr ! Il faudrait surtout pas laisser une chance à l'eau de r'tourner à la nappe phréatique ! *(Se retournant vers la maison.)* Est-ce qu'on va à l'intérieur ? Ça me déprime de voir leur chantier...

JULIA

Oui, allons-y ! J'ai des choses à vous montrer...

Scène 12.11 — SALLE À MANGER DE LA MAISON DESCHAMPS — INTÉRIEUR — JOUR

FONDU ENCHAÎNÉ. Julia, Ariane, Sophie et Dennis se retrouvent dans la salle à manger.

JULIA

Je ne sais pas ce que vous allez faire de la maison maintenant. C'est sûr que vous ne pouvez pas réaliser le plan initial...

SOPHIE

On n'a vraiment pas d'chance...

JULIA

Oui, c'est la première chose qu'on pense. Mais imagine-toi ce que ça aurait été de construire la serre et de la voir réduite à rien à cause de la nouvelle construction !

ARIANE

On n'aurait pas eu un droit acquis au soleil à ce moment-là ?

JULIA

Je ne connais rien de tel. Dans l'écoquartier Vauban de Fribourg-en-Brisgau, la distance et la hauteur des bâtiments sont calculées pour ne pas jeter ombrage aux rez-de-chaussée des voisins en hiver. Mais ce n'est pas une pratique généralisée et encore moins réglementée chez nous !

DENNIS

On a encore beaucoup de chemin à faire...

JULIA

Oui, beaucoup ! L'industrie de la construction a une force d'inertie incroyable ! Elle progresse, mais si lentement ! Il faudrait revoir les codes, les règlements pour qu'ils répondent à des exigences écologiques plus élevées...

Julia sort de nouvelles esquisses.

JULIA

Je sais que vous êtes très déçus, mais je m'en voudrais de ne pas vous présenter quelques idées. J'ai pris la liberté de faire d'autres esquisses, (*à Ariane*) que je vous offre...

Julia déroule les dessins. Les statuettes en forme de babouin, toujours sur la table, servent à retenir les papiers.

ARIANE

(*Étonnée.*) Mais...

JULIA

C'est un exercice de style, j'aime les problèmes ! J'ai essayé d'imaginer ce que vous pourriez tout de même réaliser avec la maison compte tenu de ce que l'on sait. J'ai deux concepts qui permettraient d'aller chercher malgré tout un gain thermique grâce au solaire passif. (*Montrant un détail sur son dessin.*) Le premier, ce serait de transformer la galerie de l'étage en solarium. Regardez...

Julia sort un LIVRE, *Rénovation écologique*, et l'ouvre à la page 56. GROS PLAN sur une photo.

JULIA

(*Pointant du doigt.*) ... Un peu comme ceci... Au fond, ce serait le même principe que la serre, mais un étage plus haut. On viendrait habiller tout le côté de la maison d'un couloir de chaleur vitré... (*Laissant le livre ouvert sur la table.*) En ce qui concerne le rez-de-chaussée lui-même, on pourrait le rendre très agréable avec un poêle de masse. En fait, on remplacerait la chaleur provenant d'une ouverture sur l'extérieur par une source de chaleur intérieure. Ce type de chauffage redonnerait beaucoup d'attrait à cet espace. Regardez ce qu'on peut en faire...

Julia montre les pages 136, 193 et 273 de son livre, *Rénovation écologique*, et pointe quelques exemples de poêles de masse. GROS PLANS sur ces images.

DENNIS

C'est beau quand même...

ARIANE

Mais les pièces vont être sombres...

JULIA

Il existe des tubes solaires qui conduisent la lumière dans les endroits peu éclairés. Ça donne un éclairage très lumineux.

ARIANE

Et l'autre concept, c'est quoi ?

JULIA

Bon, imaginons le pire : l'ombre portée en hiver viendrait obscurcir l'étage également. (*Elle dégage un deuxième dessin.*) Si c'était le cas, on pourrait encore aller chercher le soleil en ajoutant un étage. Là, on contrôlerait mieux l'apport solaire parce que le plan serait vraiment fait en conséquence. Tout le sud de cet étage pourrait être fenestré, par exemple, avec un débord de toit adéquat pour l'été. On pourrait installer des panneaux solaires pour créer cet ombrage. On se rapprocherait encore plus d'une autosuffisance énergétique...

SOPHIE

Est-ce qu'on pourrait quand même jardiner sur le toit ?

JULIA

Bien sûr ! Cela n'empêcherait pas d'avoir une toiture végétalisée.

Les personnages sont pensifs.

JULIA

Je comprends votre désenchantement... Mais je tenais à vous faire voir d'autres possibilités... Pour le reste, les décisions vous appartiennent.

ARIANE

Je vous remercie, Julia. C'est très délicat de votre part. C'est sûr que ça va nourrir la réflexion...

DENNIS

Avant de choisir une stratégie, est-ce qu'il faut attendre que l'immeuble soit construit ?

JULIA

Ce serait plus sage... Il faudrait observer l'ombre portée au solstice d'hiver.

ARIANE

On serait condamnés à attendre que la construction soit finie avant d'commencer nos travaux ?

JULIA

Il demeure que certaines rénovations sont nécessaires et pourraient être faites immédiatement : les travaux à la façade et à la cave, par exemple.

ARIANE

Peut-être qu'on pourrait isoler le côté sud avec des balles de paille...

JULIA

Pourquoi pas ?

DENNIS

Avec un troisième étage, ça finirait par être une grande maison quand même... (*À Ariane.*) Ce serait peut-être un peu trop pour nos besoins...

JULIA

Eh bien, convertissez le rez-de-chaussée en bureau ! Il pourrait convenir pour un service de consultation, par exemple...

NOIR.

Séquence 13 — La solution des dieux

Scène 13.1 — OCÉAN PACIFIQUE — EXTÉRIEUR — JOUR

Pitalca porte un filet plein des déesses et des dieux sur son dos. Il marche à grandes enjambées sur les eaux de l'océan Pacifique. Il aborde un continent qui flotte au milieu de la mer, comme un magma informe. Il entre dans un vaste palais aux multiples colonnes. Au centre du palais se trouve une prison dorée. Il en ouvre la porte et jette sa prise dans la cage sans ménagement. Les déesses et les dieux roulent à l'intérieur les uns par-dessus les autres. Gaia, Enki, Tshakapesh, Amaterasu, Thot, Quetzalcoatl, Niu Koua, Anjea, Shiva et Pacha Mama s'y retrouvent tous. Gaia se redresse et tente de retrouver un semblant de dignité.

GAIA

Mais qui êtes-vous à la fin, espèce de brute ?

PITALCA

(D'une voix tonitruante.) Je suis Pitalca, pauvre mémère !

Immédiatement, une rumeur court chez les divinités : « Pitalca ! », « Pitalca ! », « Pitalca ! », « C'est donc lui, Pitalca ? », « Qu'allons-nous faire ? », « Nous sommes perdus ! », « Du calme ! »

ENKI

Et qu'espérez-vous de nous, grossier personnage ?

À ces mots, Pitalca éclate d'un rire dément.

PITALCA

Ce que j'espère de vous ? *(Redoublant de rire.)* Mais je n'ai aucune espérance ! Je n'ai pas besoin de ces balivernes, moi ! Je compte !

THOT

Alors, si vous préférez, que comptez-vous faire de nous ?

PITALCA

Vous laisser moisir, bande de minus ! *(Leur tournant le dos et s'éloignant, pour lui-même.)* S'ils pensent qu'ils vont changer l'ordre des choses, ceux-là...

Pitalca se retire.

NIU KOUA

Nous voilà bien avancés, maintenant !

ANJEA

(Observant autour d'elle.) Regardez les colonnes... Elles sont en chiffres !

TSHAKAPESH

Regardez le sol, les murs... Ils sont faits de sacs de plastique...

PACHA MAMA

Des bouteilles... Des détritrus !

AMATERASU

Le voici donc, ce fameux continent de déchets qu'on dit flotter sur le Pacifique !

THOT

Mais qui nous a trahis ?

ENKI

Personne. Il est simplement très fort. Il a des antennes partout !

QUETZALCOATL

Mais qu'est-ce qu'il lui a pris tout d'un coup de venir nous kidnapper ?

SHIVA

Il a senti la soupe chaude, voilà tout. Il fallait nous intercepter avant que nous ne mettions notre plan à exécution.

GAIA

Nous étions si près du but. Maintenant, tout est perdu !

SHIVA

(Se tournant vers Tshakapesh.) Il nous faudra l'affronter...

TSHAKAPESH

Tant que nous sommes dans cette prison dorée, nous ne pouvons rien. Elle neutralise tous nos pouvoirs...

ANJEA

Thot, vous avez toujours les papyrus ?

THOT

Ils ne m'ont pas quitté, Anjea.

ANJEA

Donnez-les-moi. Si le dôme montre un seul signe de faiblesse, je m'enfuirai avec Quetzalcoatl. Nous réduirons tous les papyrus en poussière et nous les disperserons sur tous les fruits de la terre.

THOT

Mais nous perdrons tout !

ANJEA

C'est notre dernière chance ! Les poussières de papyrus iront se loger dans la chair même des fruits, dans les bourgeons, dans la sève des

arbres. Toutes les femmes enceintes qui mangeront les fruits de l'année accoucheront de nouveaux petits mortels.

GAIA

Anjea, vous sauriez accomplir ce prodige ?

ANJEA

Je suis déesse de la fertilité, Gaia, ne l'oubliez pas !

THOT

Eh bien, voici les papyrus, Anjea. Je vous les confie, à vous et à Quetzalcoatl.

Quetzalcoatl rejoint Anjea et s'enroule autour d'elle comme un ressort prêt à bondir.

NIU KOUA

(Bas.) Silence ! Voici Pitalca qui revient...

PACHA MAMA

(Bas.) Quel vaniteux personnage. Il se meurt de revoir son coup de filet...

Pitalca s'approche de la cage.

PITALCA

Eh bien, les petiots ! Comment vous plaisez-vous chez moi ?

TSHAKAPESH

(Faisant un clin d'œil à Shiva.) Pitalca, nous voyons pour sûr que ton royaume est le plus grand de la terre ! Ta puissance est sans limite !

SHIVA

(Répondant par un clin d'œil à Tshakapesh.) Tu es sans conteste le souverain des déesses et des dieux !

PITALCA

Hé ! Vous semblez venir à la raison ! Mon voisinage vous rend perspicaces, morbleu !

TSHAKAPESH

Pourtant, quel dommage, une tâche demeure au-dessus de tes forces.

SHIVA

(Hochant la tête de gauche à droite.) Oui, vraiment, cette seule faille porte ombrage à ta suprématie.

PITALCA

Mais de quoi parlez-vous donc, demi-portions ?

TSHAKAPESH

Oh rien... Dans ta grandeur, tu ne peux pas comprendre...

SHIVA

Et puis, tu es trop jeune ! Ces choses-là sont pour les dieux d'expérience...

PITALCA

(S'énervant.) De par ma chandelle verte, quels vieux séniles ! Dites seulement ce que je dois faire et je vous montrerai que ma domination est indiscutable, morbleu !

TSHAKAPESH

Rien ne sert de te le dire, Pitalca, nous savons que tu en es incapable.

PITALCA

(Coléreux.) Défiez-moi ! Je vous prouverai le contraire, ventrebleu !

SHIVA

Tu souffrirais de l'échec.

PITALCA

(Hors de lui.) Mais allez-vous donc parler, espèces d'avortons ?

Ce disant, il ouvre la porte de la cage et tente de saisir Shiva qui s'esquive. Il n'en faut pas plus pour que Quetzalcoatl s'échappe, fugace et vif. Il s'envole avec Anjea bien agrippée à ses ailes, les papyrus tenus serrés entre elle et sa monture. Pitalca tente de les attraper au vol, mais ils sont déjà loin et disparaissent dans un couloir. Il s'apprête à les poursuivre, mais Tshakapesh a profité de la diversion pour sauter hors de la cage et saisit Pitalca par la cheville gauche. En furie, mugissant, Pitalca se retourne et se relève. Tshakapesh passe derrière lui et l'immobilise par une prise des épaules. Il tend ainsi le thorax de Pitalca devant Shiva qui, à son tour, a bondi hors de la prison.

TSHAKAPESH

Allez, Shiva ! C'est le moment !

SHIVA

Oui ! C'est le moment de la destruction !

Shiva lance vigoureusement son trident en direction de Pitalca et l'atteint dans la région du cœur. Ses genoux ploient, Pitalca s'effondre et se démembre. Les autres dieux et déesses sortent craintivement de la cage et fouillent les débris de la poitrine du vaincu. Ils se regardent, consternés, ne trouvant pas ce qu'ils cherchent.

GAIA

(Éberluée.) Mais... Il n'a pas de cœur...

FONDU ENCHAÎNÉ. Quetzalcoatl survole la Terre avec Anjea qui lance de fines poussières de papyrus partout où ils passent, comme le semeur ensemence un champ. Le visage de Sophie et de Dennis apparaissent en surimpression.

DENNIS

Et tu sais quoi, Sophie ?

SOPHIE

Ben... non ?

Scène 13.2 — CHAMBRE DE SOPHIE — INTÉRIEUR — SOIR

Les dessins animés s'estompent complètement. Dennis et Sophie sont dans la chambre de Sophie.

DENNIS

Le plus beau dans c't'histoire-là, c'est que l'temps des pommes est arrivé à l'automne de l'an deux mille, comme à tous les automnes. Mais là, les pommes étaient toutes ensemencées avec la poussière de papyrus ! Pis ta mère en a mangé, des pommes, cet automne-là. J'oublierai jamais ça ! On était dans un verger quand elle m'a appris la nouvelle... Elle était enceinte de toi...

SOPHIE

(*Amusée.*) Aaah ! Ça veut dire que moi, j'suis la nouvelle sorte de p'tits humains ?

DENNIS

C'est en plein ça, ma Sophie ! Toi, pis tes amis, pis tous ceux qui sont nés en l'an deux mille, pis après parce que la poussière de papyrus, y en est tombé partout à côté des arbres. Elle s'est infiltrée dans la terre pis les arbres en mangent à chaque année depuis !

L'amusement de Sophie s'est transformé en contrariété et elle fait la moue.

DENNIS

Quoi ? T'aimes pas la fin ?

SOPHIE

Pas vraiment, papa... Moi, j'pense que la poussière de papyrus, elle devrait ensemencer les légumes aussi...

DENNIS

Ah ! mais ça, c'est pas difficile à arranger ! Qu'il en soit fait selon vos désirs, chère Sophie ! (*Moqueur.*) Sauf les brocolis, peut-être ?

SOPHIE

Oui ! Sauf les brocolis ! Mais...

Sophie demeure contrariée.

DENNIS

Y a-tu d'autre chose qui va pas avec la fin ?

SOPHIE

Ben... j'pense que quand y mangent les fruits pis les légumes ensemencés, les p'tits humains, il faudrait qu'ils soient tous métamorphosés, pas juste les bébés, les adultes aussi ! Sinon, c'est pas juste, papa, ça laisse trop de choses à faire pour les enfants !

DENNIS

(Touché, prenant Sophie dans ses bras.) Aaah, mais oui ! T'as ben raison, ma chouette ! On va la changer comme tu veux, la fin, hein ? Pis, avec une fin d'même, ça m'a tout l'air que l'Chaos va s'en r'tourner bredouille complète encore à soir !

Sophie sourit et se blottit dans les bras de son père.

NOIR.

Séquence 14 — Nous sommes une Terre

Scène 14.1 — RIVIÈRE — EXTÉRIEUR — JOUR

Même rivière qu'à la scène 1.1. À gauche et à droite, les berges verdoyantes s'élèvent et défilent à la vitesse du courant. CHANTS DE GRENOUILLES et SON DE MÉTRONOME.

GAIA *(off)*

Nous avons quatre milliards sept cent millions d'années. Je pense que nous venons d'une explosion cosmique. Il semble que nous allions vers les confins du cosmos. Un jour, oui, le Soleil va s'éteindre. Dans longtemps. Très longtemps. Il nous reste bien encore quelques milliards d'années ! Entretemps, nous sommes la vie... et un peu de conscience dans le plurivers. Pourrions-nous vivre encore un peu ? Ensemble ? Je voudrais tant être votre arrière-petite-nièce !

DÉBUT DU GÉNÉRIQUE. CHANSON : « Les ours blancs » de CharliEie Couture figurant sur l'album *Fort rêveur* (voir les paroles à l'annexe 4). Succession en FONDU ENCHAÎNÉ d'images de maisons et de quartiers écologiques tout autour du monde. Certaines habitations sont très manifestement vertes parce qu'elles arborent des installations solaires actives ou de larges fenestrations typiques des maisons solaires passives. Plusieurs ont des toitures végétales. D'autres maisons ressemblent à des habitations plus conventionnelles. Les maisons seront surtout modestes, mais belles ; quelques-unes, plus riches sans ostentation ; quelques autres, artisanales. FIN DU GÉNÉRIQUE. FIN DE LA CHANSON.

GAIA *(off)*

Alors... est-ce que c'est vous, les nouveaux petits humains ?

NOIR.

II. Une écocritique de la représentation filmique de l'habitat urbain

C'est comme si la frontière de ce qu'il considère être « lui-même » s'était agrandie aux dimensions du territoire en soi. Le poisson n'est plus maintenant un organisme délimité par sa peau — il est un organisme-plus-environnement délimité par un tégument imaginaire.

(Evernden, 1996 : 97.)

1. Cadre théorique : perspectives écocritiques

1.1. Écologie, écologie humaine et écologisme

Un concours de popularité insolite entre les étymons grecs *oikos* (maison, habitat) et *logos* (parole, discours) serait aujourd'hui difficile à trancher. À la croisée de ces chemins sémantiques très fréquentés, l'écologie connaît une fortune peu commune. Sur le plan étymologique, le mot signifie la « science de l'habitat » (Simonnet, 1994 : 4). Le néologisme est créé en 1866 par le biologiste allemand Ernst Haeckel¹⁶, qui définit le concept dans l'ouvrage *Generelle Morphologie der Organismen* : « Par *œkologie*, nous entendons la totalité de la science des relations de l'organisme avec l'environnement, comprenant, au sens large, toutes les conditions d'existence » (cité par Acot, 1994 : 5). Les développements ultérieurs de cette nouvelle discipline issue de la biologie n'altèrent pas la visée de la définition initiale, bien qu'elle se décline en une formulation moins totalisante aujourd'hui.

¹⁶ Michel Serres rapporte que le mot aurait été « écrit, semble-t-il, dès 1852, par le philosophe américain Thoreau sous la forme de l'anglais *œcology* » (2000 : 6). Cependant, cette information est difficile à attester. Elle n'est pas reprise par les écocritiques étatsuniens qui sont, pour plusieurs, de fervents admirateurs de Thoreau. Donald Worster, dans son ouvrage *Nature's Economy: A History of Ecological Ideas*, fait état des travaux proprement écologiques de Thoreau au cours des années 1850, notamment ceux portant sur les successions forestières (1994 : 70-71), mais ne va pas jusqu'à lui attribuer la paternité du terme dont il retrace la première apparition en 1866 (*ibid.*, x). On peut en outre recenser une attribution erronée de la création du mot *ecology* par Thoreau. Il s'est avéré qu'il s'agissait d'une erreur de transcription d'une lettre datée de 1858 dans le travail d'édition de la correspondance de Thoreau (Harding, 1992 : en ligne). Selon Harding, cette erreur est passée dans l'*Oxford. Le Dictionnaire historique de la langue française* recense pour sa part « un exemple isolé de *ecology* ayant été relevé avant Haeckel (1852, Thoreau) » (Rey, 2010 : 703). L'attribution de la création du terme à Thoreau demeure pour le moment peu convaincante.

L'écologie demeure « l'étude des relations des organismes avec leur environnement » (Barbault, 2000 : 1). Deux champs d'investigation parallèles marquent son évolution : l'un se concentre sur les populations, l'autre sur les milieux. Ainsi, l'écologie peut aussi être vue « comme l'étude des interactions qui déterminent la distribution et l'abondance des organismes, ou encore comme l'étude des écosystèmes » (*loc. cit.*).

À côté d'une écologie positive, relevant des sciences de la nature, une écologie humaine se constitue plus difficilement, mais doit nécessairement compléter la première puisque l'humain est lui-même inscrit à l'intérieur des écosystèmes. Les recherches contemporaines tentent de structurer le domaine où se rencontrent les sciences sociales et les sciences de la vie, ce qui exige une « rupture avec l'ordre disciplinaire traditionnel » (Acot, 1994 : 91). Les questions que soulève l'écologie humaine sont épineuses, d'une part parce qu'elles concernent des aspects névralgiques de l'organisation de l'activité humaine dans un environnement dont les limites apparaissent maintenant, d'autre part parce qu'elles impliquent des pratiques interdisciplinaires difficilement conciliables avec les structures universitaires qui ont institutionnalisé les savoirs : « L'écologie humaine est-elle une discipline, un champ particulier au sein d'une discipline plus ample, comme la sociologie ou la géographie qui se la disputent, ou encore une méthode ? Son statut n'est pas clair » (Rhein, 2003 : 167). Le concept apparaît dès 1916 dans un article de Robert E. Park, sociologue à l'Université de Chicago. Par ailleurs, sans se réclamer des travaux de Park ou de l'écologie humaine, Harlan H. Barrows, géographe étatsunien, définit en 1923 une conception de sa discipline qui s'en approche. Selon lui, « [l']objet de la géographie est constitué [...] par l'ensemble des "relations mutuelles entre les hommes et l'environnement naturel des régions ou des aires dans lesquelles ils vivent" » (*ibid.* : 181). En 1938, dans une thèse en sciences politiques soutenue à l'Université de Columbia, Milla Alihan définit « [l']objet de l'écologie humaine [comme] la construction d'une "théorie des communautés dans leur environnement" » (*ibid.* : 169). En France, comme aux États-Unis, les travaux précurseurs dans la constitution de ce domaine d'études empruntent à la géographie, chez Paul Vidal de La Blache, ou à la sociologie, chez Émile Durkheim.

Cependant, l'écologie humaine demeure à ce jour encore un projet : « il s'avère que la nature de l'espèce humaine est si complexe qu'elle résiste à la construction de la discipline » (Matagne, 2002 : 89). Du point de vue des écologues, la tâche n'apparaît pas simple : « du chemin reste à faire, tant est grande l'incompréhension entre sciences de la nature et sciences de l'homme et de la société » (Barbault, 2000 : 319). Barbault note une percée récente en économie écologique qui consiste à évaluer les services rendus par les

écosystèmes ; ainsi, une équipe de chercheurs a pu calculer que la biosphère produit des services pour une valeur de 33 000 milliards de dollars par an, ce qui équivaut à presque deux fois la somme des BNP mondiaux, soit 18 000 milliards (*loc. cit.*). Cette évaluation a l'avantage de rendre comparable ce qui était jusque là incommensurable et peut aider à constituer des arguments favorables à la protection de certains écosystèmes. Émile Crognier aborde la question d'un autre angle. Pour lui, il y aurait plutôt *des* écologies humaines au lieu d'une seule ; celles-ci seraient tributaires de la discipline qui envisage cette « question de la place de l'homme dans la nature : philosophie, sociologie, géographie, anthropologie, biologie, médecine, pour ne citer que les principales » (1994 : 5). Il propose en outre une clarification du domaine par la définition suivante :

L'écologie humaine est la part de l'écologie qui envisage les relations des êtres humains avec leur environnement naturel ou édifié, qu'il s'agisse des influences qu'ils subissent de la part du milieu inerte qui les entoure, des transformations qu'ils occasionnent à ce milieu, ou des relations qu'ils échangent avec l'ensemble des créatures animales et végétales qui en sont leurs cohabitants (*loc. cit.*).

Comme on le verra, l'écocritique s'apparente à l'écologie humaine et je retiendrai cette définition afin de circonscrire les champs relationnels qui feront l'objet des analyses à venir.

Par l'étude des écosystèmes naturels, il se trouve que l'écologie documente leur dégradation sous l'effet de l'activité humaine. Ces observations favorisent l'émergence d'un mouvement social qui emprunte son nom à la discipline scientifique, d'où une certaine confusion entre *écologie* et *écologisme*, surtout quant à l'emploi des adjectifs *écologique* ou *écologiste*, pas toujours si facile à trancher. Les suffixes *isme* et *iste* ramènent au politique, à l'action militante qui organise la critique, la transformation sociale et la mise en œuvre de pratiques émancipatoires, alors que les suffixes *logie* et *logique* réfèrent plutôt au registre scientifique. Cette distinction est toutefois contestée, ce qui fait en sorte que le flottement terminologique perdure. Pour certains, « l'écologie ne peut être réduite au statut de science, mais implique une vue globale sur l'ensemble des activités humaines » (Neyrat et Ruelle, 2008 : 11). *Le Robert* atteste cet usage dans une deuxième acception courante à l'entrée *écologie* : « Mouvement visant à un meilleur équilibre entre l'homme et son environnement naturel ainsi qu'à la protection de celui-ci » (2007 : 813). Le mot devient donc un synonyme d'écologisme. Plus fondamental est le point de vue selon lequel l'écologie remet en cause l'idée même de la science : en s'intéressant aux interrelations au sein des écosystèmes, elle finit par « dénier la relation sujet-objet sur laquelle la science repose » (Everden, 1996 : 93). Bruno Latour admettrait sans doute cette observation, lui qui va dissoudre la distinction entre la science et le politique pour retenir l'écologie politique au sein de sa « nouvelle Constitution » (2004). Il semble bien finalement que l'écologie, en tant que science, se

présente comme l'achèvement de la modernité en ce qu'elle révèle la nature aporétique de ses fondements épistémologiques : la dialectique du sujet et de l'objet. Ces questions esquissées ici seront approfondies plus loin. Il faudra que les écologues se fassent à la polysémie du mot *écologie*, car elle a désormais acquis une reconnaissance qui dépasse les frontières de leur discipline et soutenu une réflexion philosophique qui la réclame avec une légitimité bien articulée.

Le mouvement écologiste est complexe et protéiforme. Il prend son envol au cours des années 1960 dans les sociétés dites développées, du moins sur le plan matériel, et s'enracine dans une prise de conscience où le local et le global se côtoient. Le mouvement va se constituer autour de quatre axes de revendications : « qualité environnementale, justice sociale, citoyenneté et solidarité internationale » (Frémion et Villalba, 2006 : [en ligne]). La définition que propose Michel Jurdant recoupe ces aspects :

L'écologisme est un mouvement, un comportement, une façon de vivre, une philosophie, une éthique, une théorie politique, un projet de société ou tout cela à la fois, qui propose et expérimente de nouveaux modes de vie, sur les plans individuel, économique, culturel et politique, qui garantissent l'épanouissement et la souveraineté à la fois de tous les écosystèmes et de tous les êtres humains de la Terre (1988 : 68-69).

Une telle définition va dans toutes les directions, mais le mouvement tend à se polariser selon deux orientations qui figent les débats : l'une, biocentrique, privilégie les écosystèmes, l'autre, anthropocentrique, accorde la priorité à l'humain. Cette polarisation s'arrime à une autre distinction définie par Arne Naess, laquelle oppose une « écologie profonde » à une « écologie superficielle ». Naess circonscrit l'écologie superficielle ainsi : « Lutt[e] contre la pollution et l'épuisement des ressources. Objectif central : la santé et [la richesse] des individus dans les pays développés¹⁷ » (2007 : 51). Il s'agit en somme de limiter les dégâts sans remettre en question les bases mêmes du développement. Le mouvement de l'écologie profonde quant à lui est défini dans les termes suivants :

Rejet de l'image de l'homme-[dans]-l'environnement en faveur de *l'image relationnelle [du champ-total]*¹⁸. Les organismes [comme] des nœuds [dans le réseau biosphérique ou le champ de relations intrinsèques]¹⁹. Une relation intrinsèque entre deux choses A et B est telle que la relation appartient aux définitions ou aux constitutions fondamentales de A et de B, si bien qu'en l'absence de cette relation, A et B [ne sont plus les mêmes choses] (*ibid.* : 52).

¹⁷ Cette citation de Naess et les suivantes sont traduites par H.-S. Afeissa. La confrontation de cette traduction au texte d'origine a généré quelques corrections signalées par les crochets.

¹⁸ Passage difficile à traduire, qui se lit en anglais : « *the relational, total-field image* » (1973 : 95).

¹⁹ « Organisms as knots in the biospherical net or field of intrinsic relations. » (*loc. cit.*)

Cette position réfute d'abord l'idée d'un objet isolé. L'écologie profonde, dans les termes de Naess, repose sur six autres exigences : « *Égalitarisme biosphérique* » (*loc. cit.*), « *Principes de diversité et de symbiose* » (*ibid.* : 53), « *Position anticlasse* » (*loc. cit.*), « *Lutte contre la pollution et l'épuisement des ressources* » (*ibid.* : 54), « *Complexité, et non pas complication* » (*ibid.* : 55), enfin « *Autonomie locale et décentralisation* » (*ibid.* : 56). Cette unification biosphérique que propose « le champ de relations intrinsèques » demeure toutefois plus facile à concevoir qu'à mettre en action. Il semble que la vie publique reste en suspens, engoncée dans les vieilles oppositions, hésitant à établir les valeurs de la nature ou de l'humain, pendant que les affaires continuent comme à l'accoutumé ou presque. C'est d'ailleurs cette paralysie de la chose publique que Bruno Latour cherche à ébranler par sa proposition paradoxale de renoncer à la nature. J'y reviendrai dans la section méthodologique. Il va de soi que ces quelques lignes sur le mouvement écologiste ne rendent pas justice au foisonnement qui s'y retrouve. Toutefois, à travers l'émergence et le développement de l'écocritique, il sera possible de poursuivre l'exploration des enjeux qui la sous-tendent.

1.2. Émergence, définition et évolution de l'écocritique

Prolongeant la filiation de l'écologie et de l'écologisme, l'écocritique apparaît dans le champ des études culturelles, plus spécifiquement littéraires. Le néologisme emprunte au grec *kritikos*, qui signifie « juger comme décisif » ; le terme est dérivé de *krinein*, soit « discerner », qui a donné le mot « critère » ; ces deux expressions se rattachent à *krisis*, « décision », d'où dérive « crise » (*Le Robert*, 2007 : 586-587). Au plus près de son étymologie, l'écocritique signifie donc le « jugement de l'habitat²⁰ ». Pour suivre encore la piste étymologique, il s'agirait donc d'établir les critères du jugement de l'habitat et, conséquemment, les décisions le concernant. Cette préoccupation est essentielle pour Aldo Leopold qui élabore une « éthique de la terre » dans *l'Almanach d'un comté des sables*, ouvrage paru en 1949. Cet auteur influent chez les écocritiques résume ses critères en fin d'ouvrage : « Une chose est juste lorsqu'elle tend à préserver l'intégrité, la stabilité et la

²⁰ Cette formulation comporte une ambiguïté : est-ce l'« habitant » qui juge ou l'habitat ? On se gardera d'en expliciter le sens, au profit de la méditation. L'alternative est similaire dans la question de Lyotard : « Parlons-nous de l'*oikos*, ou est-ce l'*oikos* qui parle ? » (1993 : 101, [en ligne]).

beauté de la communauté biotique. Elle est injuste lorsqu'elle tend à l'inverse²¹ » (283). Ce passage, cité à maintes reprises, est emblématique d'une écocritique de la première vague. La position éthique de la deuxième vague s'articule plutôt autour de l'idée de justice environnementale²². Faut-il voir ici une nouvelle forme de l'opposition entre le biocentrisme et l'anthropocentrisme ? Ce serait sans doute par trop simplifier le débat.

Le mot *ecocriticism* apparaît aux États-Unis en 1978 dans l'article de William Rueckert : « Literature and Ecology : An Experiment in Ecocriticism », publié dans *The Iowa Review*. L'auteur conçoit cette recherche comme une contribution à l'écologie humaine soit, ici, une écologie littéraire. Il veut « découvrir quelque chose à propos de l'écologie de la littérature, ou essayer de développer une poétique écologique en appliquant des concepts écologiques à la lecture, à l'enseignement et à l'écriture à propos de la littérature » (1996 : 107). Rueckert élabore ainsi une réflexion analogique. Il conçoit le poème comme une réserve d'énergie dont la source est l'imagination créatrice du poète. Le texte littéraire est de la sorte assimilé à une plante verte qui, par la néguentropie, emmagasine l'énergie solaire dans une forme organisée. La lecture libère l'énergie accumulée dans le poème et la fait circuler dans l'imagination créatrice du lecteur par le moyen de son véhicule, le langage, afin de satisfaire sa « faim de mots » (*ibid.* : 110). Selon ce paradigme littéraire, le théâtre devient un modèle « parce qu'une pièce, jouée sur la scène, devant un public vivant, relâche son énergie dans la communauté humaine assemblée dans le théâtre et élève tous les niveaux d'énergie » (*loc. cit.*). La crise environnementale correspond au schéma de la tragédie : l'être humain viole les « lois de la nature » (*ibid.* : 113) qu'il ignore ou connaît mal, mais elles sont aussi inflexibles que les « décrets du destin » (*loc. cit.*). Rueckert est surtout motivé par un sentiment d'urgence et il invite ses collègues à contribuer à la survie de la biosphère par leurs différentes pratiques littéraires. Son apport principal demeure la création du néologisme, mais son recours aux transpositions analogiques sera critiqué (Heise, 1997 : [en ligne]).

Des travaux précurseurs esquissent les contours de cette écocritique en formation aux États-Unis, qu'il faut distinguer des études portant sur les représentations de la nature dans les œuvres littéraires, autrement, on en serait réduit à « une régression infinie » (Buell, 2005 : 13). En effet, la distinction nature/culture représente un problème classique de la philosophie occidentale. L'écocritique a besoin de la science écologique et du mouvement

²¹ Traduction de A. Gibson.

²² Cette idée de deux mouvements successifs, mais à la fois presque contemporains, est avancée par Lawrence Buell (2005) dans *The Future of Environmental Criticism*.

écologiste pour prendre forme. Dans un regard rétrospectif qu'ils jettent sur l'émergence de leur champ de recherche, Lawrence Buell (2005) et Cheryl Glotfelty (1996) font ressortir les contributions majeures. Dès 1964, Leo Marx publie *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideal in America* dans lequel il relie les œuvres de la littérature étatsunienne en montrant la tension qui réside au cœur de ces imaginaires entre un idéal pastoral adossé aux frontières du monde sauvage et son envahissement graduel par les traces de l'industrialisation. En 1972, Joseph W. Meeker, éthologue et spécialiste en littératures comparées, suggère, dans *The Comedy of Survival*, que la littérature

devrait être examinée attentivement et honnêtement pour découvrir son influence sur le comportement humain et l'environnement naturel — dans le but de déterminer le rôle qu'elle joue, s'il en est, dans le bien-être et la survie de l'humanité, ainsi que l'aperçu qu'elle offre sur les relations de l'humain avec les autres espèces et le monde qui nous entoure (3-4²³).

Ce projet, Meeker le désigne comme une écologie littéraire. Concluant l'examen des genres tragique et comique, il estime que « la comédie promet des valeurs saines de "survie" alors que la tragédie est source d'une mauvaise adaptation » (Glotfelty, *loc. cit.*). Du côté des études féministes, Annette Kolodny arrive à des observations écocritiques avant l'heure dans son ouvrage *The Lay of the Land : Metaphor as Experience and History in American Life and Letters* publié en 1975. Elle y analyse le corpus étatsunien produit par les hommes et y reconnaît « la métaphore envahissante de la terre-comme-femme, tant mère que maîtresse, qui repose à la racine de nos pratiques d'exploitation agressives » (*loc. cit.*). Elle alimente ainsi un écoféminisme, courant qui traverse les études écocritiques et le mouvement écologiste lui-même. Une autre avenue est tracée par Neil Evernden dans un article paru en 1978 dans la *North American Review*, « Beyond Ecology : Self, Place, and the Pathetic Fallacy ». Chercheur en écologie mammalienne et en esthétique écologique, il critique la conception de la relation entre l'humain et l'environnement généralement admise par la science et la pensée utilitariste. Cette conception, réduite à la causalité ou à l'interdépendance, repose sur l'idée que le sujet et l'objet sont distincts, postulat mis à mal par l'écologie elle-même qui observe dans les cellules de la plante, dans les lichens, dans les colonies d'insectes, des continuités plutôt que des discontinuités, des symbiotes plutôt que des entités discrètes. En ce sens, l'écologie apparaît comme une « science subversive » (1996 : 93) dans la mesure où elle érode la distinction du sujet et de l'objet et adopte plutôt un postulat d'interrelationalité. Selon Evernden, « [i]l n'existe pas une telle chose qu'un

²³ Cité par C. Glotfelty (1996 : xxix).

individu, seulement un individu-en-contexte, un individu en tant que constituant d'un lieu, défini par ce lieu » (*ibid.* : 103). À son avis, seuls les arts et les *humanities* peuvent arriver à qualifier cette relation de continuité, d'appartenance à un lieu, parce qu'ils sont habilités à en traiter de la valeur. Faute d'intégrer ces qualifications subjectives, esthétiques, l'écologie perd son pouvoir subversif et devient simplement de l'« aménagement régional » (*loc. cit.*).

On le voit, l'écocritique est tributaire de réflexions qui prennent forme dans les années 1960 et 1970. Cependant, même si de nombreux littéraires s'intéressent à l'horizon que ces idées dessinent et les intègrent dans leurs pratiques, l'écocritique reste en latence jusqu'en 1989. Cette année-là, les chercheurs réunis au congrès de la Western Literature Association (WLA) retiennent le mot pour désigner un champ d'études diffus, reconnu jusqu'alors par l'expression : « the study of nature writing²⁴ » (Branch et O'Grady, 1994 : [en ligne]). Cinq ans plus tard, la WLA programme une séance au congrès annuel afin de définir cette nouvelle critique. Seize chercheurs tentent alors de préciser les contours de leurs démarches²⁵. Il ressort de ces contributions un large consensus à l'effet que les recherches en écocritique portent sur l'étude de la représentation des relations entre l'être humain et la nature dans les textes littéraires. Chacune des propositions définitoires apporte des nuances qui se laissent saisir entre autres par le choix des termes désignant ce avec quoi l'humain interagit. Le mot « environnement » ressort chez plusieurs participants (13), suivent les termes « non-humain » (9), « paysage » (7), « lieu²⁶ » (5) et « *wilderness*²⁷ » (3). La « ville » ou la « banlieue » ne sont relevées que par deux contributeurs : Ralph W. Black et David W.

²⁴ Le *nature writing* constitue un genre littéraire, dont je retiendrai l'appellation anglaise dans la suite. (Alain Suberchicot (2002) a pour sa part traduit l'expression par « écriture d'environnement ».) Cette pratique est fréquemment associée à un autre terme courant dans les études littéraires aux États-Unis, soit la *non-fiction*. On serait tenté de traduire cette expression par « essai », mais la catégorie dépasse légèrement le genre. Thomas J. Lyon tente de définir les œuvres du *nature writing* en les classant dans une taxonomie, non sans réserve puisque ces types « tendent à fusionner, et ce, à une grande fréquence » (1996 : 276). Ces écrits prendront la forme de guides de terrain ou d'articles professionnels, d'essais d'histoire naturelle, de récits de randonnée et d'essais sur des expériences en nature. Celles-ci se présentent sous quatre formes : la solitude et la vie dans l'arrière-pays ; le voyage et l'aventure ; la vie sur la ferme ; enfin, le rôle de l'homme dans la nature (*ibid.* : 278). La « tradition de non-fiction orientée vers la nature [...] origine de l'Angleterre avec *A Natural History of Selbourne* (1789) de Gilbert White et s'étend à l'Amérique à travers Henry Thoreau, John Burroughs, John Muir, Mary Austin, Aldo Leopold, Rachel Carson, Edward Abbey, Annie Dillard, Barry Lopez, Terry Tempest Williams et plusieurs autres » (Glotfelty, 1996 : xxiii).

²⁵ Les contributions sont disponibles dans le site de l'Association for the Study of Literature and Environment (ASLE), à la suite de la présentation de Branch et d'O'Grady dont on trouvera le lien en bibliographie. Les textes cités dans la suite de ce paragraphe pourront y être retrouvés au nom de leur auteur.

²⁶ C'est le mot que j'ai retenu pour traduire *place*.

²⁷ Je renonce à traduire ce terme.

Teague²⁸, qui plaideront pour l'ouverture du domaine à une écocritique urbaine et de justice environnementale. Cette disparité permet d'observer une première ligne de démarcation entre l'écocritique de la première vague et celle de la seconde. Il est également remarquable que les mots « maison » ou « habitat » soient présents de façon plus parcimonieuse encore. On trouve les deux dans un extrait de l'écrivain Wendell Berry cité par Kent Ryden (1994 : [en ligne]). Une autre occurrence, ironique cette fois, fait référence, dans le texte de Mark Schlenz, à l'« habitat académique raréfié » (1994 : [en ligne]) dans lequel « les espèces de critiques compétitionnent pour leur survie » (*loc. cit.*). Dès le départ, quelques tenants de l'écocritique se positionnent de façon polémique à l'intérieur même du domaine littéraire que l'on trouve cantonné dans un formalisme désengagé. Par exemple, dans les mots de Ryden, l'écocritique « retranche l'érudition littéraire du domaine des jeux de mots raréfiés, de la salle aux miroirs indéfiniment autoréfléchissants qui comprend tant de critiques contemporains » (1994 : [en ligne]). Harry Crockett, pour sa part, rejette d'emblée « l'hypothèse critique prévalente que la réalité soit socialement construite » (1994 : [en ligne])²⁹. Mais ces points de vue hostiles au postmodernisme, au poststructuralisme ou à l'institution littéraire ne sont pas partagés par tous. Ainsi, Christopher Cokinos se méfie d'une écocritique qui serait « ignorante de la théorie littéraire centrée sur le langage » (1994 : [en ligne]). Du même souffle, il plaide en faveur d'un « poststructuralisme d'orientation écologique » (*loc. cit.*), un « compoststructuralisme » (*loc. cit.*), ajoute-t-il non sans humour. Il cite en exemple un article de SueEllen Campbell paru en 1989, dont il sera question plus loin. Dans le même sens, Nancy Cook est d'avis qu'il serait difficile d'examiner « un terme comme celui de "Nature" sans un appareil théorique » (1994 : [en ligne]). En fait, la plupart des participants de cet atelier admettent la construction culturelle de la nature. C'est d'ailleurs un autre aspect polémique de leur démarche que de faire ressortir, par la relecture écologiste, les présupposés culturels de la construction de l'environnement inscrite dans les œuvres. Cet objectif alimente leurs pratiques pédagogiques qui tendent à secouer les *a priori* du lecteur. Ils aspirent ainsi à susciter une remise en question de la vision de la nature et des rapports au milieu, espérant que la littérature devienne ainsi un vecteur de changement. Une autre

²⁸ Ce dernier sera éditeur avec Michael Bennett de la collection d'essais *The Nature of Cities : Ecocriticism and Urban Environment*, ouvrage publié en 1999 et s'inscrivant dans une écocritique de deuxième vague. J'y reviendrai à la section 2.2.

²⁹ Axel Goodbody et Kate Rigby dépeindront le champ des études littéraires et culturelles en Amérique du Nord à cette époque comme « dominés par un ensemble d'approches théoriques tirées largement du poststructuralisme et du postmodernisme français [devenues], ainsi qu'Eagleton l'observe, "une orthodoxie plutôt étouffante" qui semblait n'offrir aucun point d'entrée pour des préoccupations écologiques » (2011 : 2).

dimension importante qui ressort de l'exercice est la prise en compte de l'aspect interdisciplinaire de la démarche et le côtoiement de la science, préoccupation qui ressort chez Crockett, Glotfelty, Marshall, Sarver et Tag. Cette relation est toutefois marquée par des points de vue contradictoires. J'examinerai plus en détail la question des rapports de l'écocritique avec le postmodernisme et la science à la fin de la présente section.

De l'atelier de la WLA en 1994, je retiendrai deux définitions. La première, de Scott Slovic, montre bien le type de recherches desquelles l'écocritique a émergé :

Le terme signifie soit l'étude du *nature writing* par voie de n'importe quelle approche soit, inversement, l'examen des implications écologiques et des relations humain-nature dans n'importe quel texte littéraire, même les textes qui semblent (à première vue) oubliés du monde non humain (1994 : [en ligne]).

Cheryll Glotfelty propose pour sa part une définition plus englobante :

l'écocritique est l'étude de la relation entre la littérature et l'environnement physique. Tout comme la critique féministe examine le langage et la littérature à partir d'une perspective consciente du genre et la critique marxiste apporte à sa lecture des textes une prise de conscience des modes de production et des classes économiques, l'écocritique adopte une approche des études littéraires centrée sur la terre (1994 : [en ligne]).

Elle ajoute plus loin : « L'écocritique prend pour sujet les interconnexions entre la nature et la culture, en particulier les artefacts culturels du langage et de la littérature » (*loc. cit.*). Cette précision indique que si la nouvelle approche s'applique particulièrement aux œuvres de la culture verbale, il n'est pas exclu de l'étendre à d'autres domaines, par exemple, les arts picturaux, l'organisation urbaine ou les théories scientifiques. Cette visée élargie est toutefois souvent ramenée à la littérature dans les propos des chercheurs, littéraires justement, qui explorent le champ. Glotfelty reprendra les mêmes termes en 1996, dans l'introduction de l'anthologie *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology* (xviii-xix), qui deviendra une référence incontournable dans le domaine.

Bien qu'elle emporte une large adhésion du fait sans doute de sa grande diffusion, la définition de Glotfelty est hétérogène et difficile à opérationnaliser. On voudrait que le contenu descriptif — examen du langage, prise de conscience « terrestre » — soit indépendant de la comparaison au féminisme et au marxisme, dont le rapprochement demeure toutefois pertinent. Laurence Buell se rallie à la définition de Glotfelty³⁰ après avoir soutenu, dans *The Environmental Imagination* paru en 1995, un projet militant plus explicite, soit « l'étude de la relation entre la littérature et l'environnement conduite dans l'esprit d'un

³⁰ Dans sa forme brève d'ailleurs la plus fréquemment citée, c'est-à-dire simplement « l'étude de la relation entre la littérature et l'environnement physique » (2001 : 267).

engagement à une praxis environnementaliste » (2001 : 267³¹). Au Royaume-Uni, Greg Garrard retient lui aussi la définition de Glotfelty dans son ouvrage *Ecocriticism* publié en 2004 mais, également, celle de Richard Kerridge parue en 1998 dans *Writing the Environment* :

L'écocritique veut retracer les idées et les représentations environnementales, où qu'elles apparaissent, pour voir plus clairement un débat, souvent en partie occulté, qui semble avoir lieu dans un grand nombre d'espaces culturels. Surtout, l'écocritique cherche à évaluer les textes et les idées eu égard à leur cohérence et à leur utilité comme réponses à la crise environnementale (cité par Garrard : 4).

Cette proposition, selon Garrard, fait ressortir les dimensions politique et éthique de la nouvelle critique de même que son caractère englobant, essentiel pour aborder les problèmes environnementaux de manière interdisciplinaire. Garrard propose quant à lui une définition plus large encore : « l'écocritique est l'étude de la relation de l'humain et du non-humain, à travers l'histoire culturelle humaine et entraînant l'analyse critique du terme "humain" lui-même » (2004 : 5). Cet énoncé fait ressortir une dimension diachronique qui parcourt, de fait, beaucoup d'études en proposant une remise en question de l'humanisme. Chez Ursula Heise, il est possible de trouver une description programmatique du domaine :

L'écocritique analyse le rôle que l'environnement naturel joue dans l'imagination d'une communauté culturelle à un moment historique spécifique, examinant comment le concept de « nature » est défini, quelles valeurs lui sont assignées ou déniées et pourquoi, ainsi que la manière dont la relation entre les humains et la nature est envisagée. Plus spécifiquement, elle investigate comment la nature est utilisée littéralement ou métaphoriquement dans certains genres et tropes littéraires ou esthétiques, et quels postulats à propos de la nature sous-tendent les genres qui peuvent ne pas aborder directement ce sujet. Cette analyse en retour permet à l'écocritique d'évaluer comment certains concepts historiquement conditionnés de la nature et du naturel, et particulièrement ses constructions littéraires et artistiques, en sont venus à former les conceptions actuelles de l'environnement. De plus, certains écocritiques comprennent leur travail intellectuel comme une intervention directe dans les débats sociaux, politiques, et économiques actuels à propos de la pollution et de la préservation environnementales (1997 : [en ligne]).

Cet état de la recherche rend compte des travaux entrepris à l'enseigne de l'écocritique et en fait voir les trois principales démarches : l'analyse synchronique, l'évaluation diachronique et l'action axiologique ; en outre, les questions qui y sont formulées arpentent le champ de l'investigation.

Au cours des années 1990 et jusqu'à maintenant, l'écocritique connaît une effervescence certaine. L'Association for the Study of Literature and Environment (ASLE),

³¹ La citation provient d'un ouvrage ultérieur de Buell, *Writing for an Endangered World* (2001), dans lequel il clarifie son point de vue.

fondée en 1992 aux États-Unis, contribue à son rayonnement. Le site Internet de l'ASLE, très bien documenté, renvoie à ceux des organisations affiliées au Royaume-Uni, en Europe, au Japon, en Corée, en Inde, à Taiwan, en Australie et en Nouvelle-Zélande ainsi qu'au Canada. En Inde se trouve une deuxième organisation consacrée à la promotion de l'écocritique dans les autres pays asiatiques. En Europe, le site réfère également à celui du Nordic Network for Interdisciplinary Environmental Studies qui regroupe des chercheurs en Norvège, en Suède et au Danemark. Des publications relaient les travaux des chercheurs ; mentionnons celle de l'ASLE : *ISLE : Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* et *Green Letters : Studies in Ecocriticism* rattachée à la section du Royaume-Uni de l'ASLE. Ces revues se présentent comme « un mélange de contributions savantes, pédagogiques, créatives et environnementalistes » (Buell, 2005 : 6). Il en va de même pour *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*. Cette particularité souligne un autre aspect du mouvement qui refuse de cantonner la critique à l'université en insistant, au contraire, sur la communication entre les différentes sphères d'activités.

On remarquera, dans les désignations des différentes associations et publications, la quasi absence du mot « écocritique ». Au cours du développement de ce projet, le terme est parfois apparu encombrant, marqué par une perception d'amateurisme au sein du courant académique dominant, d'autant que la proposition émergeait d'une association de second ordre, la WLA, et non pas de la Modern Language Association (MLA) (*ibid.* : 6-7). On y voit une espèce de néo-romantisme (*ibid.* : 2) ou un retour des études réalistes qui consistent à confronter les représentations proposées dans les œuvres au contexte réel, cette fois environnemental (*ibid.* : 31). Buell souligne également que le terme pouvait induire en erreur comparativement, par exemple, à l'expression *environmental criticism*. Il pense que le mot « implique une méthodologie holiste non existante » (*ibid.* : 12) alors que le champ est orienté davantage selon « la motivation pour le sujet [*issue-driven*] plutôt qu'en fonction de la méthode ou le paradigme » (*ibid.* : 11). Par ailleurs, l'intérêt de la recherche pour la nature plutôt que le bâti ou la science écologique montre une acception trop étroite du préfixe « eco » (*ibid.* : 12). De plus, dans la langue anglaise, c'est le mot *environmentalism* qui désigne le mouvement de contestation qui inspire les travaux en écocritique. Cependant, considérant les développements récents qui militent en faveur de l'inclusion des milieux urbains dans la conception de l'environnement et le fait que, à l'extérieur des États-Unis, le mouvement se dit fréquemment « écologique », Buell en vient à penser que, finalement, l'emploi du mot écocritique convient parfaitement (*ibid.* : 12-13).

En quête d'un schème pour dépeindre les avancées des travaux en écocritique, Glotfelty emprunte le « modèle des trois stades de développement de la critique féministe d'Elaine Showalter » (1996 : xxii) : il s'agissait d'abord d'examiner les représentations de la femme dans la « littérature canonique » (*loc. cit.*), puis de réinterpréter la tradition littéraire à la lumière de ces observations et de dégager, finalement, des modèles théoriques. Ainsi, au cours du premier stade, les études écocritiques ont analysé les images et les stéréotypes de la nature — « l'Éden, l'Arcadie, la terre vierge, les marécages miasmatiques, la nature sauvage » (1996 : xxiii) — ou ont questionné la signification de son absence. Shakespeare fait notamment l'objet de nombreux travaux³². Outre la nature, des thèmes connexes sont investigués ; Glotfelty énumère les suivants : « la frontière, les animaux, les villes, les régions géographiques spécifiques, les rivières, les montagnes, les déserts, les Indiens, la technologie, les déchets et le corps » (*loc. cit.*). À un deuxième stade, les chercheurs reconsidèrent la tradition et s'intéressent particulièrement à un corpus d'œuvres jusque là négligées parce qu'elles ne répondent pas aux canons de la littérature, c'est le cas du *nature writing*. Les genres principaux ne sont pas pour autant délaissés et les écocritiques se tournent vers la fiction ou la poésie exprimant « une conscience écologique manifeste » (*loc. cit.*). Les écrivains qui ont reçu le plus d'attention sont Willa Cather, Robinson Jeffers, William Stanley Merwin, Adrienne Rich, Wallace Stegner, Gary Snyder, Mary Oliver, Ursula Le Guin, Alice Walker et les auteurs amérindiens³³ (*loc. cit.*). Un aspect de ces études consiste à examiner l'environnement dans lequel l'auteur a vécu afin de mieux comprendre l'œuvre³⁴. Certains écocritiques se rendront sur les lieux mêmes dans le but, par exemple, de « pagayer en descendant la rivière Merrimac afin de mieux appréhender le contexte physique des méandres de la prose de Thoreau » (*ibid.* : xxiv). La troisième phase est celle de l'élaboration théorique qui part dans différentes directions. Sous l'impulsion de l'écoféminisme, la théorie interroge les représentations symboliques à la source du dualisme et de la domination de la nature ainsi que de la femme. Les écocritiques s'intéressent également à la réflexion philosophique associée à l'écologie profonde³⁵. D'autres tentatives

³² Il suffit pour s'en convaincre de consulter la recension de K. Rabrer (2007 : [en ligne]).

³³ Glotfelty ne précise pas de noms pour ces derniers, mais on ne se tromperait sans doute pas en évoquant à tout le moins Leslie Marmon Silko et Paula Gunn Allen, qui ont contribué au *Ecocriticism Reader*.

³⁴ Une approche qui a longtemps été celle de la géographie culturelle.

³⁵ Cette tendance ne fait cependant pas l'unanimité ; c'est une raison de plus pour laquelle le champ est désigné par d'autres étiquettes, par exemple « environmental/ecological literary studies » ou « green cultural studies » (Bergthaller, [s.d.] : [en ligne]).

sont faites en vue de l'élaboration d'une esthétique ou d'une poétique écologiques sous l'impulsion de Meeker et d'Evernden, cités plus haut, et de Jonathan Bate, au Royaume-Uni.

Cette écocritique de première vague est contestée par les tenants d'une autre perspective que Thomas Vernon Reed nomme *environmental justice ecocriticism* (2002 : 145). Dans le but de corriger l'univocité de l'interprétation du mouvement qui se dégage du *Ecocriticism Reader*, Joni Adamson³⁶, Mei Mei Evans et Rachel Stein ont rassemblé des textes propres à documenter une écocritique de deuxième vague dans *The Environmental Justice Reader : Politics, Poetics and Pedagogy*, paru en 2002. Selon les éditrices,

[d]ans les dernières décennies, les mouvements de justice environnementale dans le monde ont surgi des convergences entre les mouvements pour les droits civils, les mouvements pacifistes et antinucléaires, les mouvements de femmes et les organisations de la base mobilisés autour d'enjeux environnementaux (4).

La justice environnementale est définie comme « le droit de toute personne au partage équitable des bénéfices accordés par un environnement sain » (*loc. cit.*). Dans ce contexte, le concept d'environnement est lui aussi redéfini comme « les lieux dans lesquels nous vivons, travaillons, jouons et célébrons nos cultes » (*loc. cit.*). Selon ce point de vue, les espaces urbains font eux aussi partie de l'environnement, de même que les lieux qui ont subi des dégradations. Un moment important dans l'émergence de ce mouvement est la parution, en 1987, d'un rapport commandé par la United Church of Christ Commission for Racial Justice (UCC-CRJ). Il en ressort que « 60 pourcent des Américains d'origine africaine et des communautés latino-américaines et 50 pourcent des insulaires de l'Asie et du Pacifique et des Amérindiens habitent dans des régions où se retrouvent un ou plusieurs sites de déchets toxiques incontrôlés » (*loc. cit.*), ce qui sera dénoncé comme un « racisme environnemental » par le directeur exécutif de l'UCC-CRJ (*loc. cit.*). Un autre moment clé dans cette prise de conscience survient en 1991 alors que se tient à Washington D.C. un rassemblement international : le First National People of Color Environmental Leadership Summit (*loc. cit.*). Les délégués y adopteront dix-sept *Principes de justice environnementale*³⁷. Les écocritiques de justice environnementale blâment les environmentalistes dont l'action et le syndrome du « pas dans ma cour » ont provoqué le « dumping des problèmes vers les communautés de couleur, les blancs pauvres et le Tiers-monde » (Reed, 2002 : 146). Déjà, Glotfelty admet dans son introduction au *Ecocriticism Reader* que

³⁶ Présidente de l'ASLE en 2012.

³⁷ On trouve un lien vers le texte de ces principes dans le site de Environmental Justice / Environmental Racism listé en bibliographie.

[l'éc]ocritique a été principalement un mouvement blanc. Il deviendra un mouvement multiethnique lorsque des connections plus fortes seront faites entre l'environnement et les enjeux de justice sociale, puis lorsqu'une diversité de voix seront encouragées à contribuer à la discussion (1996 : xxv).

Reed reconnaît que ces observations sont bien intentionnés mais, du même souffle, il souligne que la recherche en justice environnementale est déjà bien documentée en 1996 (2002 : 146).

Un peu comme l'écocritique de première vague, il est possible de voir le développement de l'écocritique de justice environnementale selon les trois stades empruntés à la critique féministe. Reed préfère cependant parler de « niveaux » (*ibid.* : 152), car les stades donnent une idée de succession alors que ces dimensions sont concourantes. Selon une première dimension, il s'agit donc de repérer et d'historiciser les stéréotypes qui sont à l'œuvre dans les relations entre les races et l'environnement, sans oublier de les relier au genre et à une critique de la science des Blancs (*loc. cit.*). Selon une deuxième dimension, il convient de définir un autre corpus littéraire. Ainsi, il faut interroger les textes du *nature writing* qui ne sont pas le fait des Blancs : « Par exemple, les esclaves américains ne voyaient pas la *wilderness* comme le lieu du mal perçu par les Puritains, mais plutôt comme un lieu de refuge hors de la captivité ou comme le territoire terrifiant qui devait être traversé pour atteindre la liberté » (*ibid.* : 153). L'écocritique de justice environnementale met en lumière de nouveaux genres comme les *toxification narratives* et les *US immigration narratives*³⁸ (Buell, 2005 : 119). Il existe en outre de nombreux auteurs dont la fiction et la poésie se rapportent aux thématiques de la justice sociale. Reed se réfère aux travaux d'Adamson qui a constitué une collection d'auteurs pertinents aux États-Unis. Parmi ceux-ci figurent Ana Castillo, Leslie Silko, Toni Cade Bambara, Octavia Butler, Winona LaDuke, Audre Lorde, Linda Hogan³⁹, Ursula Le Guin, Gerald Vizenor, Alice Walker, Simon Ortiz, Barbara Kingsolver, Joy Harjo, Karen Yamashita (*loc. cit.*). Reed retient également l'idée d'Adamson d'élargir la notion de littérature de manière à y inclure des « écrits autres que fictionnels à propos de la justice environnementale, des manifestes des mouvements jusqu'aux documents de l'Agence de protection de l'environnement, en gardant un œil sur

³⁸ Les narrations de la toxicité sont des récits « sur les maladies environnementales — peut-être spécialement le cancer, bien que la gamme inclue plusieurs sortes de blessures corporelles autant que psychiques, tant des individus que des communautés » (Buell, 2005 : 119). Quant aux narrations de l'immigration aux États-Unis, elles portent sur la « misérialisation des immigrants de toutes provenances » (*loc. cit.*).

³⁹ Les Québécois auraient intérêt à lire *Solar Storms* de Linda Hogan, roman publié en 1995, qui dépeint les ravages infligés aux territoires nordiques et aux populations amérindiennes du Québec par les grands barrages hydroélectriques.

leurs significations culturelles, leurs contextes et leur influence » (*loc. cit.*). Par ailleurs, l'interrogation de textes qui ne semblent pas immédiatement pertinents peut alimenter d'autres perspectives. Reed suggère également une relecture de textes essayistiques qui ont fait école comme le « *Printemps silencieux* de Carson à la lumière des questions de races ou de différences de classes » (*loc. cit.*). Enfin, la troisième dimension concerne la théorisation de la justice environnementale qui profite de la convergence de différentes approches, notamment, l'écologie politique, les études culturelles, la théorie de la critique des races, la théorie postcoloniale, la théorie des « minorités » littéraires, les autres approches écocritiques et le postmodernisme (*ibid.* : 154). Je ferai état de quelques travaux relevant de l'écocritique de justice environnementale dans la section 1.5.2 portant sur la ville.

Reed soutient que « [m]ême la route vers le biocentrisme doit passer par l'humain » (*ibid.* : 150). Cette observation apparaît juste et invite à considérer différemment ce qui pourrait être caricaturée par les traits grossiers d'une opposition entre biocentrisme et anthropocentrisme. De fait, Buell est d'avis que la critique d'« écojustice » (2005 : 114) est appelée à gagner du terrain, car les deux tendances ne sont pas si éloignées l'une de l'autre. Dès le départ, l'écocritique est conçue dans « une interdépendance entre l'étude académique et la pratique environmentaliste » (*loc. cit.*), position à laquelle adhèrent également les tenants de la deuxième vague. De plus, les *Principes de justice environnementale* reprennent les objectifs d'un environmentalisme plus traditionnel (*loc. cit.*). En outre, les lieux que fréquentent les deux écocritiques sont les mêmes, mais ils se trouvent énoncés en des termes différents. Pour l'écocritique de la première vague, il est question du local, de la région ; pour la deuxième vague, le lieu est ramené à un enjeu communautaire (*ibid.* : 115). Enfin, une prise de conscience grandit à l'effet que « l'histoire des mouvements de conservation et de préservation n'est pas déconnectée de l'évolution de l'environmentalisme concernant l'urbain et les lieux de travail » (*loc. cit.*). Par ailleurs, certaines exigences de l'écologie profonde (citées à la section 1.1) sont compatibles avec les objectifs de justice environnementale : pensons à la position anticlasse, à l'autonomie locale, à la décentralisation et à l'égalitarisme biosphérique, lequel est souvent pensé en termes interspécifiques, mais qui vaut tout autant en termes *intraspécifiques*.

Écocritique et postmodernisme

Il existe une tension entre l'écocritique et le postmodernisme, qu'il soit déconstructiviste — cette tendance est souvent désignée par le terme *poststructuralism* aux États-Unis — ou constructiviste. SueEllen Campbell tente de rapprocher les deux courants

en cherchant « le terrain d'entente entre le poststructuralisme et l'écologie profonde, la source commune de leurs différences » (1996 : 127). Plusieurs aspects les apparentent, à commencer par la posture critique : « Autant les théoriciens que les écologistes [l'auteure résume ainsi les positions] sont fondamentalement révolutionnaires. Ils se placent en opposition à l'autorité traditionnelle qu'ils questionnent et rejettent ensuite » (*loc. cit.*). Ils partagent également des stratégies : la contestation de l'*Establishment* qualifié de logocentrique, phallogocentrique, patriarcal et technocrate (*loc. cit.*), ainsi que la critique des concepts dialectiques qui sous-tendent les « vieilles hiérarchies » : « [n]ature et culture, folie et raison, fait et fiction, humain et animal, soi et altérité, scientifique et non-scientifique, civilisé et primitif, même mâle et femelle, bien et mal » (*ibid.* : 128). Cet ébranlement hiérarchique, l'écologie y contribue à partir du biocentrisme qui rejette la supériorité de l'être humain par rapport aux autres créatures. Un autre terrain d'entente est la critique de l'idée d'objectivité : chez les théoriciens, la lecture est située, les faits sont subjectifs ; chez les écologistes, l'environnement dépend des conceptions que l'on a à son endroit. Malgré l'accord pour rejeter l'objectivité, les points de vue divergent quant à l'action. Cet écart provient, selon Campbell, d'un nouvel avatar de « l'opposition classique entre l'idéalisme et le réalisme » (*ibid.* : 130). Pour le théoricien, la déconstruction est en soi libératrice et donne accès à un sens autre, la question de sa moralité n'est pas en cause ; pour l'écologiste, la critique appelle plutôt à la précaution : en dehors du langage, un monde différent est affecté par la conception que l'on s'en fait (*ibid.* : 130-131). Un autre point commun aux théoriciens et aux écologistes, sans doute le plus important, réside dans l'idée de réseaux. À celle-ci se rattache le concept d'intertextualité au cœur des travaux de Julia Kristeva. En psychanalyse, « Jacques Lacan, par exemple, soutient que nous sommes ce que nous sommes à cause de l'"ordre symbolique" en dehors de nous, qui nous crée [...]». Dans les mots de Foucault, l'individu est un « nœud dans un réseau » (*ibid.* : 132). Ces conceptions sont proches de la vision écologique de Naess : « Les organismes sont des nœuds dans le réseau biosphérique ou le champ de relations intrinsèques » (*loc. cit.*). Enfin, « tant pour le poststructuralisme que l'écologie profonde, les postulats qui sous-tendent l'"humanisme" sont devenus intenable ; nous avons besoin de nouvelles façons, s'accordent-ils à penser, de comprendre notre place dans le monde » (*ibid.* : 133). Les solutions de rechange sont toutefois fort différentes : pour les uns le système textuel se suffit à lui-même, pour les autres, l'écosystème est le seul critère. Campbell tente une dernière fois de rapprocher les deux positions en soutenant que d'un côté comme de l'autre existe le désir de retrouver une union perdue. La séparation essentielle, chez les théoriciens, est celle du corps de la mère, qui se consomme avec

l'apprentissage du langage ; pour les écologistes, c'est la séparation du reste du monde naturel qui est significative (*ibid.* : 134).

Écocritique et sciences

Un aspect important de l'écocritique consiste à rapprocher la critique littéraire de la science. Ce projet s'exprime ainsi dans les termes de Glen Love : « L'écocritique sérieuse, celle qui prend la peine de s'informer scientifiquement, fournit l'occasion de redynamiser l'enseignement et l'étude de la littérature ; elle peut aider à réorienter la critique littéraire, pour lui redonner un rôle majeur sur le plan politique et social » (2008 : 36⁴⁰). On l'a vu, l'écologisme et, *a fortiori*, l'écocritique sont redevables à l'écologie en tant que discipline scientifique. Le succès retentissant du *Printemps silencieux* de Rachel Carson au début des années 1960 est un exemple éloquent de cet alliage entre science et littérature. Déjà connue pour son œuvre de *nature writing*, Carson voulait « faire véritablement œuvre d'écrivain » (*ibid.* : 21). Admirablement écrit, cet essai s'appuie sur une science rigoureuse. Il aura à la fois soulevé le mouvement environnementaliste aux États-Unis et conduit à l'interdiction du DDT. Pourtant, les écocritiques sont partagés à propos de la science. Selon Ursula Heise, « des segments du mouvement vert se conçoivent comme antagonistes à la science, qu'ils perçoivent comme une des causes profondes de la dégradation actuelle de l'écosystème dans son rapport historique avec la technologie, l'industrialisme et l'urbanisation » (1997 : [en ligne]). Une autre difficulté, d'après cette auteure, réside dans le fait que la littérature et les arts ont une longue tradition d'appréciation esthétique de la nature à laquelle les analyses factuelles de la science ne se prêtent guère. Il reste que l'écocritique se présente comme un champ interdisciplinaire où les études culturelles et les sciences de la nature sont appelées à se rencontrer. Le terme lui-même est né de cette liaison dans l'étude inaugurale de Rueckert, dont Heise juge toutefois l'usage des concepts écologiques discutable, car il concourt : « à raviver la métaphore obsolète du texte comme un organisme biologique mais, aussi, à réintroduire, par le moyen d'une terminologie non littéraire, une vision littéraire de la nature intrinsèquement créative, harmonieuse et pacifique » (*loc. cit.*). Heise pense qu'il faut trouver des « eco-bridges » entre les disciplines, qui permettraient d'articuler les différentes constructions théoriques : discursives, esthétiques, politiques et scientifiques (*loc. cit.*). Love va dans le même sens en titrant cet article : « L'écocritique et la science : vers une

⁴⁰ La traduction est de L. Ferri. Elle est parue dans la revue *Labyrinthe* dont il sera question à la section 1.4.

consilience ? » (2008), ce qui attire l'attention sur l'intérêt des modèles théoriques valides dans de nombreuses disciplines. Heise plaide également en faveur de l'adoption d'un point de vue plus rigoureux : « la description scientifique de la nature [...] devrait être l'une des pierres angulaires de l'écocritique, utilement confrontée et comparée à des visions littéraires de l'environnement » (*loc. cit.*). La science que les écocritiques ont remise en question est celle qui alimente une logique technicienne et utilitariste, qui repose sur une dialectique universalisante du sujet et de l'objet et qui sous-estime les interrelationalités à l'œuvre dans la biosphère. Mais cette observation, que l'on retrouve chez Evernden par exemple, est possible à partir d'une position bien au fait de la biologie. L'écocritique de justice environnementale met en lumière un autre problème relatif à la science. Les études d'Andrea Simpson et de Nelta Edwards sur des conflits survenus à Memphis au Tennessee et à Point Hope en Alaska publiées dans *The Environmental Justice Reader* montrent le rôle que jouent les scientifiques dans le « déni des causes environnementales de maladies, causes revendiquées par les résidents » (Adamson, 2002 : 8). Ainsi, la science apparaît, elle aussi, engagée dans des rapports de force.

Courants écocritiques

L'écocritique est donc parcourue par des idées qui convergent et divergent, ce qui a amené au moins deux auteurs à tenter une typologie des courants qui la traversent. Reed (2002 : 148-149) et Garrard (2004 : 18-32) identifient chacun cinq types à partir de leurs points d'observation respectifs, le premier aux États-Unis, le second au Royaume-Uni. Il y a accord sur trois courants même si les termes ne sont pas parfaitement identiques. D'autres se recoupent, mais sont suffisamment distincts pour être traités séparément. Si on additionne leurs travaux, il est possible d'obtenir sept courants (voir le tableau 1). On se référera aux sources pour plus de détails sur chacun d'eux. En opposition à ces multiples points de vue, qui se rencontrent à tout le moins sur le constat de la dégradation de l'environnement provoquée par l'espèce humaine et la nécessité d'intervenir afin de restaurer les milieux de vie, Garrard situe une position contraire à l'effet que les dangers et les menaces dénoncés par les premières restent illusoire et non fondés. Il nomme cette contretendance la « corne d'abondance », pour « *cornutopia* » (2004 : 16-18), que l'on pourrait assimiler à l'écoscepticisme.

Tableau 1 — Courants écocritiques identifiés par Reed (2002) et Garrard (2004).

1. Environnementalisme (Garrard) — Écocritique conservateur (Reed)

Les tenants de ce courant se préoccupent de la nature, de sa sauvegarde et de sa protection. C'est sans doute la forme la mieux connue du mouvement et la plus ancienne.

2. Écologie profonde (Garrard) — Écocritique biocentrique ou d'écologie profonde (Reed)

Les tenants de ce courant établissent une égalité entre tous les êtres vivants qui sont interreliés au sein de l'écosphère. Les deux premiers courants se ramènent à l'opposition déjà observée entre anthropocentrisme et biocentrisme.

3. Écoféminisme (Garrard) — Écocritique écoféministe (Reed)

Les tenants de ce courant montrent qu'une même logique est à l'œuvre dans la domination de la nature et de la femme, en établissant la supériorité de l'homme. Selon ce point de vue, l'anthropocentrisme devient un androcentrisme.

4. Écocritique écologique (Reed)

Les tenants de ce courant établissent des ponts avec la science écologique, en particulier en ce qu'elle met en valeur comment des lieux spécifiques se rattachent aux écosystèmes.

5. Écophilosophie heideggerienne (Garrard)

Les tenants de ce courant s'intéressent aux dimensions écologiques de la pensée de Heidegger, notamment au rôle de la poésie dans l'habitation du monde, langage qui laisse advenir la Terre telle qu'elle se révèle.

6. Écologie sociale ou écomarxisme (Garrard)

Les tenants de ce courant prennent appui sur la critique marxiste et montrent que l'exploitation de la nature repose sur les mêmes forces économiques et politiques qui organisent l'exploitation des humains par d'autres humains.

7. Écocritique de justice environnementale (Reed)

Les tenants de ce courant mettent en lumière les inégalités dans l'accès à un environnement sain, fondées sur des discriminations de races, de classes sociales et de genres. Ils prennent appui sur les groupes de la base et la convergence altermondialiste.

Quel avenir pour l'écocritique ?

Paradoxalement hésitant à tenter des prédictions à la fin d'un ouvrage intitulé *The Future of Environmental Criticism*, Buell fait néanmoins le bilan de l'avancement des travaux au regard des tâches à accomplir afin d'instituer un nouveau courant critique, ce qui constitue certes un point de vue permettant d'orienter les recherches. Sur le plan de l'organisation, le mouvement a été prompt à se constituer en réseau et à colliger des publications qui assurent le rayonnement des nouvelles contributions et les échanges entre chercheurs (2005 : 129). En ce qui concerne la légitimation professionnelle, du chemin reste à faire : « La critique environnementale en littérature et en arts, clairement, n'a pas encore le prestige, dans le milieu académique, des autres discours motivés par le sujet comme la race, le genre, la sexualité, la classe et la globalisation » (*loc. cit.*). Par contre, les étudiants manifestent de l'intérêt pour les thématiques environnementales (*ibid.* : 129-130). À propos des modèles

critiques et des méthodologies, je citerai un peu longuement Buell qui résume bien les acquis et les aspirations dans le domaine.

La critique environnementale dans les études littéraires n'a pas tant changé, jusqu'ici, les études littéraires ou les humanités qu'elle y a été de plus en plus absorbée. Ceci malgré le fait que l'écocritique de première vague [...] a recueilli beaucoup de son élan initial de la désaffection de la critique théorique-comme-d'habitude. Mais sa durabilité jusqu'à maintenant repose sur le fait d'avoir introduit un thème, une perspective, un corpus nouveaux plutôt qu'une méthode distincte d'enquête. À cet égard, la critique environnementale, non seulement dans les études littéraires mais aussi dans toutes les sciences humaines, ne peut pas (du moins jusqu'à maintenant) se réclamer d'une originalité méthodologique qui a été injectée dans les études littéraires par (disons) le nouveau formalisme critique et par le déconstructivisme. [...] Pour les enquêtes de la première vague et de la deuxième vague, l'originalité conceptuelle a résidé dans des percées comme la mise en évidence de (sous-)genres négligés tels le *nature writing* ou les narrations de la toxicité ; dans l'exégèse du sous-texte environnemental par des analyses historiques et critiques combinant les outils analytiques usuels avec ceux, moins familiers, empruntés avec éclectisme à d'autres ressorts disciplinaires ; puis, dans l'identification ou la réinterprétation de configurations thématiques comme le pastoralisme, l'écoapocalypticisme et le racisme environnemental (*ibid.* : 130).

Quant au rayonnement de la recherche au-delà de l'érudition scientifique, elle est remarquable sur le plan pédagogique : les étudiants vont sur le terrain, plusieurs poursuivent des études dans des domaines reliés à l'environnement ou rejoignent l'activisme (*ibid.* : 132). Par contre, Buell déplore que les publications relatives à l'écocritique n'aient pas vraiment de marché en dehors des institutions académiques (*loc. cit.*). Malgré les réticences de Buell à prédire l'avenir de l'écocritique, il est tout de même possible de glaner quelques tendances dans son *Future of Environmental Criticism*. L'internationalisation de la recherche devrait permettre d'établir différents corpus nationaux à partir desquels des études comparatistes pourront véritablement être engagées (*ibid.* : 91). Sous l'impulsion du mouvement de l'écojustice, les concepts de nature et d'environnement sont redéfinis de manière à y inclure la présence humaine, ce qui devrait avoir pour effet de réconcilier biocentrisme et anthropocentrisme (*ibid.* : 126-127).

Adamson, pour sa part, reconnaît une troisième vague qui se construit sur la base des deux précédentes et se manifeste par l'analyse écocritique d'enjeux locaux tels qu'ils sont inextricablement reliés à une internationalisation des intérêts. Selon ce point de vue, il s'agit d'« examiner des littératures et des arts multiculturels qui reconnaissent intuitivement des "particularités ethniques et nationales" tout en transcendant ces "frontières ethniques et nationales" et explorant en même temps l'expérience humaine dans une perspective écocglobale » (2010 : 12). Cette lecture fait ressortir, notamment, comment les traités

internationaux affaiblissent les protections régionales et nationales des populations locales au profit des grandes multinationales (*ibid.* : 13.).

1.3. Des sources européennes

Dans une anthologie qu'il intitule *The Green Studies Reader : From Romanticism to Ecocriticism*, publiée en 2000, Laurence Coupe propose un parcours chronologique parmi des textes significatifs qui renouvellent la pensée sur la nature et, ce faisant, inspirent les principes et les enquêtes de l'écocritique. Les auteurs sont d'origines diverses : beaucoup sont britanniques, quelques-uns allemands, français, d'autres étatsuniens. De la sélection de Coupe, je m'intéresserai surtout aux contributions européennes, notamment aux sources françaises, afin de compléter le portrait de l'écocritique brossé dans la section précédente.

Coupe remonte la filiation aux Romantiques anglais. Dès 1800, dans la préface aux *Lyrical Ballads*, William Wordsworth se préoccupe de « l'accumulation des hommes dans les cités » (cité dans Coupe, 2000 : 18) et définit son idéal poétique dans un contexte pastoral où « [le Poète] considère l'homme et la nature comme étant essentiellement adaptés l'un à l'autre, et l'esprit de l'homme comme étant naturellement le miroir des qualités les plus justes et les plus intéressantes de la nature » (*ibid.* : 20). Jonathan Bate, lequel inaugure la recherche écocritique au Royaume-Uni par un ouvrage publié en 1991, *Romantic Ecology : Wordsworth and the Environmental Tradition*, voit là le point de départ d'une tradition qui passe par John Ruskin, William Morris et Edward Thomas (Coupe, 2000 : 13). Ces deux derniers s'intéressent aussi à la pensée de Karl Marx : « Avec Morris, le legs de l'écologie romantique fusionne avec celui de l'écologie socialiste » (*ibid.* : 14) selon laquelle le capitalisme industriel repose sur le déni d'un « mode de vie "organique" » (*loc. cit.*). Coupe estime que Wordsworth aura une influence considérable sur les transcendantalistes d'Amérique, soit Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau. Chez les Romantiques s'ouvre donc « une crise de la sensibilité par laquelle la nature devient idéalisée devant la menace de sa destruction » (*ibid.*, 15). L'axe horizontal d'une nature vécue dans la proximité se serait ainsi verticalisé à cause de son éloignement et de sa raréfaction, pourrait-on écrire en empruntant aux termes du structuralisme. Du côté de cette écologie romantique et de son legs, Coupe souligne encore les écrits de William Blake, Samuel Taylor Coleridge, Virginia Woolf, John Middleton Murry, John F. Dandy et Raymond Williams.

En outre, Coupe aborde un autre groupe d'auteurs qu'il rassemble sous les thèmes de la terre, de la mémoire et de la critique de la modernité. Parmi eux, Theodor Adorno et

Max Horkheimer, rattachés au marxisme occidental de l'École de Francfort, contribuent à l'éveil de cette nouvelle sensibilité à la nature par leur critique de la modernité selon laquelle la raison, qui devait illuminer l'humanité, a métamorphosé la « nature des choses » dans le but de servir le projet d'une science universelle. Ainsi, l'unité et l'identité ont plutôt obscurci le monde et détourné l'esprit des Lumières. Adorno et Horkheimer exposent en 1944, dans *La dialectique de la raison*, comment l'homme valorise une logique compétitive par son observation paradoxale de la nature : « l'esprit dominant la nature [...] revendique sans cesse la supériorité de la nature dans la compétition » (1974 : 70⁴¹). Mais cette domination a un prix : « Les hommes paient l'accroissement de leur pouvoir en devenant étrangers à ce sur quoi ils l'exercent » (*ibid.* : 27). Adorno propose d'échapper à cette aliénation par l'expérience esthétique qui permet d'établir, de rétablir, une relation avec l'*autre* : « Le beau naturel est trace de non-identique dans les choses sous le sortilège de l'identité universelle » (1989 : 103⁴²). L'expérience du « beau naturel » devient le modèle du rapport avec le « beau artistique » et oriente une théorie esthétique qui tente de réconcilier l'humain avec lui-même et la nature. Chez Heidegger également, l'esthétique est le chemin qui relie l'être au monde par le truchement de la poésie. Dans la conférence « ... L'homme habite en poète... », évoquant par ce titre un poème de Hölderlin, le philosophe pense « l'existence de l'homme en partant de l'habitation » (1958 : 227⁴³) et « l'être de la poésie comme un "faire habiter", comme un "bâtir" (*Bauen*), peut-être comme le "bâtir" par excellence » (*ibid.* : 227). Au fil de l'interprétation des images du poète, Heidegger en arrive à cette proposition : « Le vrai habiter (*Bauen*) a lieu là où sont des poètes » auxquels il assigne un rôle d'architecte. Pour Heidegger, les poètes sont « des hommes qui prennent la mesure pour l'architecture, pour la structure de l'habitation » (*ibid.* : 243). La mesure, c'est le ciel qui la donne, dans un divin inconnu pourrait-on dire ; c'est à cette aune que le poète prend la dimension afin que « l'homme habite la terre et, en habitant, laisse la terre être comme terre » (*ibid.* : 242). Parmi les Britanniques, Coupe cite aussi Edward Thomas, David Herbert Lawrence, Frank Raymond Leavis et Denys Thompson avant de clore une première grande section sur la « tradition verte » où il fait intervenir également les Étatsuniens Henry David Thoreau, Leo Marx, Kenneth Burke et Theodore Roszak.

Dans la deuxième section sur la « théorie verte », on retrouve un groupe d'auteurs réunis sous les thèmes de la nature, de la culture et du genre. Là se côtoient Kate Soper de

⁴¹ La traduction des citations de *La dialectique de la raison* est de É. Kaufholz.

⁴² La traduction est de M. Jimenez.

⁴³ La traduction des citations de Heidegger est de A. Préau.

Grande-Bretagne, Gary Snyder et Donna Haraway des États-Unis et Verena Andermatt Conley de la Suisse. Avec eux se trouvent Claude Lévi-Strauss et Jean-François Lyotard, les seuls Français de l'anthologie qui compte en tout cinquante extraits. Lévi-Strauss, dans *Le regard éloigné*, entame la troisième partie de son ouvrage « Le milieu et ses représentations » par un chapitre intitulé « Structuralisme et écologie ». Il y avance l'idée que les structures présentes dans la nature se retrouvent forcément chez l'humain qui tente de les appréhender puisque lui-même en est partie prenante :

la nature [...] a des propriétés structurales qui ne diffèrent pas essentiellement, sauf par une plus grande richesse, des codes au moyen desquels le système nerveux les déchiffre, et des catégories élaborées par l'entendement pour rejoindre la structure du réel. [...] Le structuralisme redécouvre et amène à la conscience des vérités plus profondes que le corps énonce déjà obscurément ; il réconcilie le physique et le moral, la nature et l'homme, le monde et l'esprit, et tend vers la seule forme de matérialisme compatible avec les orientations actuelles du savoir scientifique (1983 : 164-165).

Cette entreprise ne résiste toutefois pas à la critique de la modernité à laquelle le structuralisme tente pourtant de répondre afin de « sauver » la rationalité. Jean-François Lyotard, dans sa lecture de *La pensée sauvage*, montre tout le paradoxe du projet lévi-straussien qui « réside en ce que cette réflexion placée pourtant à la frontière du pensé et de l'impensé se présente et se comprend comme l'œuvre de la raison analytique et s'obstine à parler la langue sans écho d'une science exacte » (1965 : 64). L'anthropologue aura cependant eu le mérite de montrer avec une puissante acuité « ce que peut être une culture qui vit, ce que peuvent être des hommes cultivés : des sauvages » (*ibid.* : 82). L'œuvre vient en fait consigner la mort de l'« état sauvage » qui se produit « quand la relation du penser et du vivre avec le code pivote, dégageant un manque à penser ou à être dans la culture et dans la société » (*loc. cit.*). L'essai de Lyotard, dont quelques extraits sont reproduits dans l'anthologie de Coupe, s'intitule « Oikos » (1993⁴⁴) et pose la question de l'écologie d'une manière fort distincte :

En grec, il y a une opposition très claire entre *oikeion* et *politikon*. L'*Oikeion* désigne les femmes, dont le sexe est *oikeion* ; les enfants, dont la génération est aussi *oikeion* ; les serviteurs, tout ce qui peut être appelé la « domesticité » dans le sens de l'ancien latin, ce qui est dans le *domus* [...]. En dernière analyse, *oikeion* est tout ce qui n'est pas public (1993 : 101).

⁴⁴ Ce texte est publié en anglais dans *Political Writings*. Une note du traducteur, B. Readings, souligne que cet essai a été écrit, à l'origine, en anglais et en français. Malgré de nombreuses recherches, il n'a pas été possible d'en repérer une version française. À défaut, je me suis résolue à traduire ici les extraits retenus de l'anglais au français.

Ainsi, l'habitat, la maison, l'*oikos* ramènent à l'intime, au familial. Lyotard utilise le terme *secluded*⁴⁵ pour éviter de recourir à celui de *privé*, qu'il juge détestable. Le reclus n'est pas sans danger, au contraire : « c'est dans la famille que se produisent l'inceste, le parricide, le matricide. La tragédie n'est pas possible en dehors de ce cadre écologique ou écotragique » (*ibid.* : 97). Au plus intime de l'*oikeion* se trouve le corps qui, dès avant le langage, porte confusément ses peurs liées à la vie, à la mort et au genre. Avec l'acquisition du langage, l'enfant apprend les grandes narrations chargées de répondre à son angoisse et qui produisent une extériorisation du danger. Que ce soit par une métaphysique du sujet, qui objective le monde, ou une théorie systémique, qui le réduit à de l'information, l'*oikeion* se trouve constamment refoulé : « Nous avons besoin de quelque chose comme une manière d'exprimer cette *oikeion*, qui n'est pas du tout l'environnement, mais une relation avec quelque chose qui est inscrit à l'origine de tous les esprits, des âmes ou des appareils psychiques » (*ibid.* : 103). En des termes différents, Horkheimer, Adorno, Heidegger, Lévi-Strauss et Lyotard font état d'une cassure entre l'humain et la nature, et cherchent à « réparer » ce qui s'est brisé, à retrouver ce qui s'est perdu au cours de l'avènement historique du sujet.

La suite du *Green Studies Reader* est consacrée aux écrits des écocritiques eux-mêmes, britanniques et étatsuniens, mettant en relief les principes auxquels ils adhèrent et les lectures qui en découlent. Une anthologie récente, publiée en 2011, permet de baliser la trajectoire récente d'une écocritique européenne et de repérer d'autres sources qui alimentent la réflexion théorique. Dans leur ouvrage, *Ecocritical Theory : New European Approaches*, Axel Goodbody et Kate Rigby rassemblent une vingtaine d'articles regroupés autour de cinq thèmes qui reprennent les préoccupations les plus anciennes et conduisent aux plus récentes. Pour les éditeurs, l'originalité de l'écocritique européenne repose sur trois dimensions. La première est géographique : du fait de leurs paysages culturalisés, les critiques européens se défont plus facilement de la dichotomie nature/culture que leurs collègues étatsuniens, confrontés à la *wilderness* (2011 : 2-3). La deuxième est historique : l'appartenance au lieu valorisée par l'environnementalisme aux États-Unis est discréditée en Europe à cause de son appropriation par le nazisme (*ibid.* : 3). Enfin, l'écocritique européenne profite de la diversité des cultures, des sociétés et des langues qui se côtoient sur le continent, ce qui a « favorisé la conscience de la relativité des valeurs et des

⁴⁵ Le mot est difficile à traduire. Les dictionnaires suggèrent : *isolé, caché, retiré, reclus, à l'écart*. Je choisis *reclus*, en partie pour le sens qui semble le mieux convenir, en partie pour la sonorité voisine du terme d'origine.

compréhensions culturelles à propos de l'interaction de l'humain avec l'environnement naturel » (*loc. cit.*). Je donnerai ci-après un bref aperçu du contenu dans le but de faire voir un certain foisonnement théorique et l'internationalisation de la recherche.

La première section de l'anthologie porte sur la mémoire et les politiques de la mémoire. Elle examine la portée écocritique actuelle des Romantiques britanniques Keats et Wordsworth, des philosophes allemands Adorno et Walter Benjamin, du critique marxiste britannique Raymond Williams et des écrivains autrichien Peter Handke et est-allemand, Volker Braun. La deuxième section sur la culture, la société et l'anthropologie propose des lectures du littéraire et du sociologue allemands Wolfgang Iser et Norbert Elias, et du sociologue, anthropologue et philosophe français Bruno Latour. Une troisième section sur la phénoménologie met en valeur les philosophes allemands Martin Heidegger et Gernot Böhme, et le Français Maurice Merleau-Ponty. La quatrième section s'intéresse à l'éthique et à l'altérité et propose des analyses écocritiques à partir de Mikhaïl Bakhtine, philosophe russe, d'Emmanuel Levinas, philosophe français, de Julia Kristeva, philosophe et psychanalyste française d'origine bulgare, et de Luce Irigaray, linguiste et psychanalyste française d'origine belge. La dernière section présente des modèles de la physique et de la biologie réunis en raison de leur action d'« érosion du dualisme nature-culture » (*ibid.* : 11). Les contributions examinent la théorie des systèmes sociaux du sociologue allemand Niklas Luhmann⁴⁶ ; la théorie du chaos et des systèmes ouverts du physicien et chimiste belge d'origine russe Ilya Prigogine ; l'écologisation de la conscience de soi qui se dégage des travaux du philosophe français Gilles Deleuze. Cette fin de parcours ramène à des sources étatsuniennes et considère les applications écocritiques de la nouvelle physique des quanta dont David Bohm, physicien philosophe, est l'un des tenants, de même que les concepts du philosophe Charles Sanders Peirce dans le projet de la biosémiotique. Cette recension des sources européennes sera plus complète en y ajoutant quelques auteurs français qu'on rencontre à maintes reprises dans les écrits des écocritiques étatsuniens : Paul Ricœur, Jacques Derrida, Roland Barthes (Buell, 2005 : 39-40), et Gaston Bachelard (*ibid.* : 101).

Enfin, je m'en voudrais de ne pas mentionner, dans cette section qui s'intéresse aux sources de l'écocritique, quelques inspirations non occidentales :

Celles-ci incluent l'influence de Gandhi sur Naess ; le grand impact de courants variés de la philosophie de l'Asie du Sud et de l'Est, particulièrement le bouddhisme et le taoïsme (par exemple sur Gary Snyder et plusieurs autres écrivains de l'environnement américains) ; et l'influence des traditions indigènes sur les artistes et les écrivains dans le monde entier (*loc. cit.*).

⁴⁶ Lyotard déconstruit assez rudement l'approche systémique de Luhmann dans « *Oikos* ».

1.4. Réception de l'écocritique en France

L'écocritique émerge essentiellement aux États-Unis et se diffuse dans les autres pays en suivant les lignes d'influence de l'anglophonie. Du côté de la francophonie, malgré une réflexion importante nourrie d'écologie — déjà présente au cours des années 1970 à travers les auteurs René Dumont, Michel Bosquet, Bernard Charbonneau, Jacques Ellul, Edgar Morin, Bertrand de Jouvenel, Joël de Rosnay, Serge Moscovici, Henry Laborit, Jean-Marie Pelt, Cornelius Castoriadis, et poursuivie par les Serge Latouche, Félix Guattari, Michel Serres, François Terrasson, Bruno Latour, pour ne citer que ceux-là —, l'écologisme et la nouvelle critique littéraire qui en découle ne semblent pas prendre racine. C'est du moins le constat que font Charles Ruelle et Frédéric Neyrat dans leur introduction à un numéro spécial de la revue *Labyrinthe* consacré aux dimensions culturelles de l'écologie :

À l'image de la critique emblématique d'un Luc Ferry qui, dans *Le Nouvel Ordre écologique*, alimentait la peur du totalitarisme vert, la pensée française est restée relativement hermétique aux propositions de l'environnementalisme, faible ou fort [...] (2008 : 11).

Publiée en 2008, cette revue interdisciplinaire ouvre le sujet par la traduction d'un article de Glen Love, cité plus haut, sur les rapports entre l'écocritique et la science. Suivent trois articles qui mettent en valeur des lectures historiques : le premier s'intéresse à la nouvelle histoire dans la réinterprétation de l'Ouest et observe notamment le travail de Donald Worster sur l'histoire environnementale⁴⁷ ; les deux suivants montrent comment l'écologie provoque une relecture de l'histoire de la Révolution industrielle, d'une part, et l'histoire de la notion de paysage, d'autre part. Les trois autres articles du dossier abordent des questions philosophiques. Les deux premiers s'intéressent à l'éthique environnementale et au rôle qu'elle joue dans l'exercice de la science écologique, pour l'un, dans la consommation quotidienne, pour l'autre. Le dernier article porte sur une critique de l'humanisme. En 2008 également, la revue *Écologie et politique* publie un numéro spécial : « Littérature et écologie. Vers une éco-poétique ». Dans l'article introductif, les auteurs font le point sur les travaux de l'écocritique littéraire en Amérique et déplore que les « critères essentiellement thématiques [...] ne nous instruisent qu'indirectement sur les moyens formels » (Blanc, Chartier et Pughe : 19-20). C'est pourquoi, entre écocritique et éco-poétique, les auteurs choisiront la deuxième, ainsi que l'indique le titre du dossier qui rassemble huit articles. Trois d'entre eux proposent

⁴⁷ Sur le même sujet, William Cronon s'avère une autre référence importante.

des relectures de Jean-Marie Gustave Le Clézio et d'Aimé Césaire, puis de la poésie du début du ^exx siècle dans la perspective d'une résistance à la « pollution rationnelle » (Godon, 2008 : 53). Un autre article s'intéresse à Thoreau comme initiateur de l'idée de parc national. Un dernier texte pose la question du rapport entre les arts plastiques et l'environnement. Les trois autres contributions seront examinées ci-après. D'ailleurs, je mettrai à profit ces publications françaises en approfondissant les relations ambivalentes de l'écocritique avec le postmodernisme, la question de l'humanisme et l'écopoétique

On a vu Campbell faire ressortir les convergences et divergences entre le déconstructivisme et l'écocritique. L'article de François Gavillon, « Écocritique et écolittérature américaines à l'heure (post- ?) postmoderne », permet de mieux comprendre le débat dans lequel elle s'inscrit. La postmodernité, surtout la tendance déconstructiviste, est perçue comme étant périlleuse pour bon nombre d'écocritiques⁴⁸, car elle « mène à une déréalisation du monde et à un avènement du Signe » (2008 : 86). Ce faisant, « [e]n place et lieu du réel, devenu inaccessible, voire non pertinent, la société postmoderne semble vouloir donner le jour à des mondes simulacres, souvent (mais pas toujours) objets de consommation » (*loc. cit.*). Non seulement ce ressort relance-t-il la production, mais il fait en sorte que la régulation devienne de moins en moins probable, comme le craint Michael E. Soulé : « le législateur [...] risqu[e] de se montrer plus favorable encore à des pratiques invasives et destructrices, partant du principe que “la nature n'est pas naturelle, de toute façon” » (cité par Gavillon, 2008 : 90⁴⁹). Le versant constructiviste du postmodernisme pourrait permettre de concilier ce dernier et l'écocritique, mais seulement si le subjectivisme des catégories culturelles au moyen desquelles la connaissance est structurée peut être pondéré par un objectivisme. C'est ce que Katherine Hayles nomme un « constructivisme contraint » (Gavillon, 2008 : 87). Gavillon résume le point de vue de Hayles en ces termes : « Le mouvement humain de perception et de compréhension est dépendant de déterminations physiques, mentales et culturelles, mais il vient au contact d'une réalité qui interagit avec lui, le contraint » (*loc. cit.*). Ce constructivisme contraint repose sur deux notions : « Positionnalité et interaction : nous sommes dans le monde, et la nature *aussi* agit sur nous » (*ibid.* : 88). Cette action en retour permet d'évaluer les interprétations valides par

⁴⁸ On trouvera quelques-uns de ces points de vue rassemblés dans l'ouvrage collectif dirigé par Gary Lease et Michael E. Soulé (1995) *Reinventing Nature ? Responses to Postmodern Deconstruction*.

⁴⁹ La traduction est de F. Gavillon.

rapport à celles qui ne le sont pas⁵⁰. François Gavillon conclut son étude par ce constat : « il apparaît qu'une part de la critique américaine s'est détournée de l'épistémê postmoderne » (*ibid.* : 97). L'examen des œuvres de Rick Bass l'incite à penser qu'« [il] est post-postmoderne en ceci que ses essais et ses fictions placent résolument le monde naturel au-dessus de ses représentations, fussent-elles admirables » (*loc. cit.*). Finalement, les écologistes vont « accept[er] ce que la déconstruction postmoderne se refuse souvent à faire : hiérarchiser, donner la préséance à ce qui est premier, original, dans le temps comme dans l'ordre des choses » (*ibid.* : 96).

La question la plus polémique que soulève la critique écologique, et qui semble stigmatiser le débat en France, est sans doute celle de l'humanisme. L'écologie profonde donne le primat à la biosphère ; ce biocentrisme est interprété comme un antihumanisme et fait craindre l'écofascisme, position soutenue par Luc Ferry. Dans le roman *Le parfum d'Adam*, Jean-Christophe Rufin fait écho à cette haine de l'humain qui détruit la nature en mettant en scène un vaste complot écoterroriste, autre variation sur le même thème. Selon Frédéric Neyrat, tant les écologistes profonds que superficiels font fausse route lorsqu'ils s'accusent ou se défendent d'antihumanisme et il s'applique à le démontrer dans un article au titre provocateur : « Écologistes, encore un effort pour devenir antihumanistes... » Neyrat soutient que l'humanisme est historiquement daté, contemporain de l'avènement du capitalisme et que ni Érasme ni More n'ont employé le terme en tant que tel qui a été rétrospectivement associé à ces auteurs de la Renaissance. L'humanisme correspondrait plutôt à « un *mode de production* de l'humanité compatible avec le capitalisme » (2008 : 102). Ainsi, « l'humanisme est d'abord et avant tout une *interprétation*, au sens nietzschéen du terme, l'*évaluation ontologique* d'une volonté de puissance » (*ibid.* : 107). De fait, il « ne vise qu'à la conception — la pensée et la production — de l'homme comme homme vers l'homme » (*ibid.* : 109). Ce vide ontologique fait de l'humain une forme flexible, sans essence propre, mais qui se définit par sa propre production. Pour Neyrat, l'antihumanisme serait

une sortie de l'anthropotechnique du capitalisme. Une remise en cause du paradigme vertical de l'arrachement à la nature par lequel l'être humain se définit comme sans-essence. Cette remise en cause, la pensée écologisée peut y contribuer en proposant un autre schéma de relations, qui envisagerait une forme

⁵⁰ Cela revient en somme à la formule d'Edgar Morin : « Je suis co-constructiviste, c'est-à-dire que je parle de la collaboration du monde extérieur et de notre esprit pour construire la réalité » ([s.d.] : [en ligne]). Jean-Marie Schaeffer exprime cette idée en d'autres termes : « nos constructions de réseaux de similarités sont sanctionnées par le monde en ce que seules celles qui y sont opératoires peuvent se maintenir » (1999 : 87). On trouvera dans le même ouvrage, *Pourquoi la fiction ?*, une discussion sur la « réalité virtuelle ».

d'égalité entre les êtres humains et les non-humains, une "démocratie des formes de vie" (Arne Naess), une véritable *cosmopolitique* (*ibid.* : 111).

En bout de course, postmodernisme et capitalisme apparaissent comme des humanismes frappés par une crise des valeurs, celles-ci étant abstraites du monde naturel par le langage et l'accumulation du capital, tous deux réifiés.

L'écocritique fait voir la nécessité d'un renouvellement esthétique, soit d'une écopoétique qui se présenterait comme une heuristique de l'habiter dans le monde. Le terme dérive de *poiésis* qui signifie « création » (*Le Robert*, 2007 : 1942). Au plus près de son étymologie, le concept ramène donc à la « création de l'habitat ». Selon Jonathan Bate, l'« [é]cocritique a vraiment une contribution à faire au regard des politiques vertes, [...] mais son importance véritable pourrait être plus phénoménologique que politique. Si tel est le cas, "écopoétique" sera une dénomination plus utile » (cité par Pughe, 2005 : 69). Non que l'écocritique ne puisse faire œuvre de création mais, par la force des choses, elle demeure tributaire de l'ordre qu'elle se donne pour but de juger. Elle mène aux constats alors qu'une écopoétique tenterait de redéfinir la relation au monde, l'interrelationalité inhérente à la biosphère. Thomas Pughe résume la tentative dans la formule suivante : « [l']idéal d'une poétique écologique serait donc de dire l'altérité de la nature (de ce qui est sauvage) sans la civiliser, sans la cultiver » (Pughe, 2005 : 69). L'entreprise demeure paradoxale : comment ne pas « cultiver » la nature en la faisant entrer dans des catégories langagières ? Une autre manière d'esquisser la recherche est formulée par Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe : « Le concept d'un travail écologique de l'écriture littéraire — qui, comme le travail freudien du rêve, traduirait en langage poétique ce qui ne peut pas être dit dans d'autres formes de discours — est au cœur de l'éco-poétique » (2008 : 21). Cette recherche donne lieu, chez Bate par exemple, à une démarche qui tente d'établir des relations mimétiques entre les structures de la nature et celles du langage, mais les auteurs estiment que

cette esthétique naturelle ou organique [...] semble problématique [...], car la littérature ne recrée pas la nature. En revanche, elle réinvente sans cesse, par le travail de l'écriture, les interactions entre l'homme et la nature, et les représentations que l'homme se fait de la nature (*ibid.* : 22).

C'est donc une réinvention scripturale plutôt qu'une imitation qui est recherchée par « une approche plus formelle » (*loc. cit.*) de l'écopoétique : « c'est un travail de perception à travers la langue et la forme esthétique, lequel permet au lecteur de voir différemment et de reconnaître les normes et les valeurs qui façonnent son environnement » (*loc. cit.*). Les

auteurs vont esquisser quatre « enjeux d'une esthétique littéraire éco-*logique* » (*ibid.* : 23), tous rattachés à l'idée de « décentrement⁵¹ » :

Le premier enjeu concerne l'idée d'auteur, la pensée de l'artiste génial, de l'émetteur puissant et, donc, de l'impersonnalité de la pratique artistique en ce qu'elle est liée à son environnement. [...] Le deuxième enjeu, tout aussi délicat et ambigu, est celui d'une réforme des pratiques tendant à donner à la nature un statut d'objet loin du sujet. [...] Le troisième enjeu consiste à reconnaître la sensibilité comme le caractère transformateur de l'espace. [...] Le dernier enjeu aspire à redonner à la sensibilité son rôle social et politique (*ibid.* : 23-24).

Parmi les mouvements ou les pratiques artistiques qui tendent vers de tels décentrement, les auteurs retiennent le surréalisme, le dadaïsme, le *land art*, mais ils examinent également des démarches plus contemporaines qui leur semblent en prise avec ce programme : la performance poétique, le slam et toutes les œuvres qui mettent en jeu les conditions de la réception et les configurations spatiales. Ainsi, cette esthétique est « pragmatique » (*ibid.* : 25), car le contexte participe de l'interprétation de l'œuvre. Elle s'établit de la sorte dans une « pratique politique au sens où elle met en exercice non plus simplement l'idée d'un vivre ensemble, mais d'un faire ensemble, ou d'un faire par le vivre » (*loc. cit.*). L'esthétique écologique est relationnelle, car l'œuvre d'art s'insère dans un « univers bio-physico-chimique, en ce qu'elle produit du milieu, lequel détermine pour partie la qualité de sa réception » (*ibid.* : 26).

Une analyse de la poésie de Claude Pélieu réalisée par David Christoffel offre un exemple de cette recherche. Il retrace notamment un « décentrement énonciatif » à l'œuvre chez ce poète, qui se manifeste par les procédés suivants : « les minuscules en début de phrase, [...] l'abondance de points de suspension, un laisser-aller argumentatif [...], une remise en question de tout lyrisme futur » (2008 : 104), dans le sens où Pélieu se refuse aux spéculations. Par ailleurs, Blanc et Christoffel font état d'une expérience de lecture de poèmes à voix haute dans des lieux publics. Ils veulent par là explorer le rôle que joue l'environnement dans la lecture poétique et dans sa réception. Ils doivent d'abord sélectionner parmi les œuvres contemporaines celles qui peuvent être dites « écologiques ». Ce faisant, ils se sont détournés de celles qui « procédaient d'un ethos soucieux de singularité et, de fait, sous-intéressé par son environnement » (2008 : 116). Ceci les amène à esquisser en creux des caractéristiques d'une écolittérature qui se doit : « non seulement de traiter du contexte, mais de rechercher un équilibre » (*loc. cit.*). Les observations qui

⁵¹ La question du décentrement n'est pas absente chez les écocritiques aux États-Unis. Buell fait état de la théorie du « poème-environnement » d'Angus Fletcher « dramatisant une structure élastique de l'appartenance environnementale qui décentre le contrôle humain » (2005 : 50).

découlent de ces expérimentations « visent à instruire le dossier d'une littérature environnementale en France (écologique ?) [et] ne sont pas définitives ; dans un tel dossier si peu avancé en besogne, personne ne peut prétendre en avoir ébauché les prémisses » (*ibid.* : 124).

Il demeure étonnant de constater que le chantier des travaux écocritiques ou écopoétiques est à peine ouvert en France considérant les contributions tout de même nombreuses et valeureuses des auteurs énumérés au début de cette section. Une recension des œuvres littéraires françaises à portée écologique serait non moins abondante, mais il est vrai que la relecture du corpus dans une perspective écocritique demeure une tâche à accomplir là comme, du reste, au Québec. En fait, Buell rappelle que l'enquête écocritique s'est accomplie essentiellement à partir des corpus nationaux anglophones aux États-Unis et au Royaume-Uni, ce qui freine sa portée véritablement comparatiste (2005 : 16). Il est d'avis qu'une écocritique de justice environnementale favorisera ce mouvement et il souligne, sous ce rapport, l'intérêt d'une relecture de *Germinal* d'Émile Zola, auteur qu'il « place derrière une longue tradition de fiction du naturalisme américain, de Norris et Dreiser en passant par John Steinbeck et Richard Wright » (*ibid.* : 120). Quelques textes de Stéphanie Posthumus⁵² fournissent un autre aperçu de l'écocritique française, à l'émergence de laquelle elle travaille assidûment. Dans une recherche sur les lieux d'enfance chez Michel Tournier, Posthumus va progresser, à partir du point de vue proposé par Glotfelty, vers une définition plus opérationnelle de l'écocritique. Elle cherche en outre à sortir du contexte étatsunien de son apparition. Posthumus propose « de définir l'écocritique comme toute analyse (psychologique, sociologique, littéraire ou autre) d'un discours (politique, philosophique, scientifique ou autre) qui parle du milieu (urbain, naturel, social, institutionnel ou autre) et des rapports entre ce milieu et l'être humain » (2005 : 3). Elle avance que l'écocritique peut contribuer à renouveler l'étude de la relation entre l'auteur et son œuvre littéraire, non pas tant sur le plan des ressemblances événementielles, travaux évacués de la critique littéraire depuis Roland Barthes, mais plutôt sur le plan d'une empreinte sensorielle que les lieux laissent chez l'auteur et qui nourrissent les formes de sa création littéraire (9). En 2010, elle publie un article sur l'« [é]tat des lieux de la pensée écocritique française » dans *Ecozon@*. Elle observe que l'internationalisation de la recherche dans le domaine semble contourner « la France où l'idée d'élaborer une perspective écologique pour analyser la littérature n'a

⁵² D'abord basée à l'Université McMaster, elle est entrée à l'Université McGill en 2011, ce qui ouvre peut-être des perspectives pour l'écocritique au Québec.

pas encore beaucoup de partisans » (148). Quelques critiques français s'intéressent à la tradition du *nature writing* aux États-Unis, qu'ils analysent « différemment de leurs confrères américains » (*loc. cit.*), car ils en « font ressortir les stratégies narratives et les structures poétiques » (*loc. cit.*), ce qui confirme la préférence pour l'écopoétique auprès de la critique française. Posthumus fait également état d'« un renouveau d'intérêt pour la représentation littéraire du paysage » (*ibid.* : 149) qui ne s'annonce pas comme une écocritique, mais n'en demeure pas moins pertinente sous ce rapport. Enfin, elle signale la réflexion que suscite, en France, la signification de l'animal, direction dans laquelle s'inscrit le projet de recherche dirigé par Anne Simon : « Animalité, animaux et animalité dans la littérature de langue française (XX^e-XXI^e siècles) » (*ibid.* : 150). Un autre article de Posthumus paru en 2011 plaide en faveur du « contrat naturel » de Michel Serres pour fonder une écocritique française. Avant de clore cette section, il faut mentionner la parution, en 2012, de l'ouvrage de Christian Chelebourg intitulé *Les écofictions : mythologies de la fin du monde*. L'auteur y examine comment le discours eschatologique s'est investi dans les périls de la crise environnementale, qui ont remplacé ceux de la guerre froide après la chute du mur de Berlin. Il relie l'« heuristique de la peur » à l'« équilibre de la terreur », qu'il associe à « un moyen [...] nécessaire au contrôle social des populations » (9). Ainsi, « l'écologie contemporaine sème l'effroi en pointant du doigt les signes avant-coureurs du futur qu'elle prédit » (*loc. cit.*) et la science-fiction se prête bien à ce propos. Chelebourg

appelle *écofictions* les produits de ce nouveau régime de médiatisation des thèses environmentalistes. Leur champ ne se limite donc pas aux seules œuvres de fiction : il englobe l'ensemble des discours qui font appel à l'invention narrative pour diffuser le message écologique (10-11).

De fait, le corpus analysé est hétéroclite, et volumineux : film, roman, cinéma d'animation, bande dessinée, essai, documentaire, téléfilm, série, minisérie, docufiction, publicité, encyclique, article de journal. Chelebourg interprète ces différents discours et décode les résurgences mythiques qu'ils remettent en scène. Les intitulés de chapitres sont significatifs quant à cette interprétation mythologique : « La pollution ou la souillure », « Le climat ou la démiurgie », « La catastrophe ou la prophétie », « L'épidémie ou le fléau », « L'évolution ou le mauvais sort ». Il voit son projet comme « un décryptage des discours dominants » (11), ce qui « relève d'une forme d'hygiène de la pensée » (*loc. cit.*). En début d'ouvrage, l'auteur rattache la « thématique de la pollution [à] la question des liens entre l'homme et son environnement naturel » (19). Cette formulation est voisine des définitions de l'écocritique, mais celle-ci n'est mentionnée nulle part. En conclusion, Chelebourg revient sur le concept des « écofictions [qui] travaillent à élever les citoyens des sociétés industrielles au rang de

Surhommes capables de remédier à leurs nuisance » (227). Dans le dernier paragraphe, il tente une clarification ultime : « L'écofiction n'est pas un genre littéraire ou cinématographique, c'est une manière d'entrer en résonance avec l'imaginaire d'une époque fascinée par sa puissance et terrifiée par un avenir dans lequel elle ne sait plus lire que des promesses de déclin » (229). Malgré cette nuance, il n'est pas certain que le choix du terme soit juste, et Chelebourg aurait peut-être été mieux avisé de lui préférer celui d'*écoapocalypse*. Ce rétrécissement de l'écofiction à l'écoapocalypse laisse bien peu de place pour les autres modalités de la fiction écologique qui, il est vrai, sont beaucoup moins prolifiques. Tout compte fait, il est remarquable que les contributions françaises pertinentes dans le champ de l'écocritique ne s'y associent pas. Ceux qui s'en approchent le plus se réclament plutôt de l'écopoétique.

1.5. Premières approches thématiques

Paradoxalement, la « maison » n'est pas vraiment thématisée dans les recherches en écocritique. Le thème qui s'en approche le plus est celui de l'« habitation » (*dwelling*). Garrard lui consacre un chapitre dans son *Ecocriticism* (2004) ; je m'appuierai sur ce travail, qui suit une piste généalogique, afin de cerner les divers aspects de l'habitat. Ce thème conduit à une écocritique de la première vague. En ce qui concerne la ville, elle fait bien partie du répertoire des thèmes abordés par cette écocritique, mais elle y joue le rôle d'un repoussoir vers les espaces naturels. Cette attitude est critiquée par les tenants de la deuxième vague dont l'ouvrage collectif *The Nature of Cities*, dirigé par Michael Bennett et David W. Teague, est représentatif. Quinze contributions y sont rassemblées selon six orientations : la nature des villes, le *nature writing* urbain, les parcs de la cité, la *wilderness* urbaine, l'écoféminisme et la ville, enfin, la théorisation de l'espace urbain. Il sera difficile de suivre ici une piste généalogique à travers cet éventail d'enquêtes desquelles je retiendrai quelques textes de façon à construire un regard écocritique sur la ville, qui sera forcément kaléidoscopique.

1.5.1. Généalogie de l'habitat

La lecture écocritique de l'habitation remonte au moment où l'être humain tire sa subsistance de l'agriculture. Ainsi, « la transition du chasseur-cueilleur du Paléolithique au fermier du Néolithique représente, pour plusieurs défenseurs de la *wilderness*, un point

tournant crucial qui marque une « chute » d'une grâce écologique primale » (Garrard, 2004 : 60). Dans cette perspective, la « maison » que le fermier oppose à la « *wilderness* » est connotée de manière négative (*loc. cit.*). Le récit emblématique de ce passage est *L'épopée de Gilgamesh* dans laquelle le héros, roi de la cité d'Ourouk, abat les arbres de la montagne aux Cèdres aidé par son ami Enkidou, après avoir tué le géant Houmbaba chargé de protéger la forêt sacrée. Plusieurs écocritiques voient un autre point tournant dans la révolution scientifique qui commence au XVI^e siècle et qui a donné « le coup décisif à l'univers organique habité par nos ancêtres » (*ibid.* : 61). On a vu plus haut le rôle que joue cette critique de la modernité dans l'élaboration de la critique environnementaliste.

Le modèle de l'habiter que les écocritiques vont mettre en valeur est rural. Il prend sa source dans les *Géorgiques* de Virgile plus que dans l'*Ancien testament* où l'agriculture apparaît comme une punition de Dieu infligée à l'homme pour avoir goûté au fruit de l'arbre de la connaissance. Toutefois, il existe un débat quant à l'interprétation du verset 1-26 de la *Genèse* : « Et Dieu dit : Faisons [l']homme à notre image, selon notre ressemblance, et qu'ils [*sic*] dominent sur les poissons de la mer, et sur les oiseaux des cieux, et sur le bétail et sur toute la terre, et sur tout [animal] rampant qui rampe sur la terre » (2011 : [en ligne]⁵³). Si certains affirment que l'humain acquiert ainsi une licence pour l'exploitation inconsidérée des ressources, d'autres plaident en faveur d'une interprétation différente du mot « dominer » qui signifierait plutôt une intendance basée sur l'usufruit, cautionnant un modèle géorgique chrétien⁵⁴. Ainsi, Virgile a pour but « la promotion d'une bonne agriculture et la restauration des vertus sociales romaines dans la campagne » (Garrard, 2004 : 109). Le travail agricole est un « défi du dieu Jupiter à l'ingéniosité humaine » (*loc. cit.*). Virgile s'intéresse aux aspects pratiques que soulève ce défi sur le territoire romain : la composition des sols, le climat, les cultures et leur succession envisagée sous l'angle de la fertilité, les plantes nourricières préparant le terrain pour les céréales plus gourmandes (*loc. cit.*). De plus, Virgile politise le rapport à la terre en s'adressant au « citoyen-fermier » qui représente à ses yeux le « Romain idéal », par opposition au « paysan illettré » ou au « propriétaire absent » (*ibid.* : 109-108). Selon Garrard, les « vertus géorgiques de l'industrie, de l'épargne et de l'intérêt personnel mesuré » (*ibid.* : 110) sont à la base de l'agrarianisme conservateur de Thomas Jefferson qui prône ce modèle pour la République d'Amérique. D'autres critiques feront voir

⁵³ La traduction est de J. A. Darby.

⁵⁴ On aura plus de détails sur ce débat et ses protagonistes dans Garrard, *Ecocriticism*, p. 108-109. Le *Ecocriticism Reader* a publié le texte du médiéviste Lynn White qui a ouvert la polémique : « The Historical Roots of Our Ecologic Crisis », paru en 1967.

cependant que cette vision idéalisée du citoyen-fermier repose sur le travail acharné des ouvriers agricoles, ainsi que le fait observer le Britannique William Cobbett (1763-1835) (*loc. cit.*). Aux États-Unis, c'est l'esclavage qui l'assure. Thoreau, quant à lui, met en doute le rapport à la terre qui sous-tend ce capitalisme foncier :

Grâce à l'avarice et l'égoïsme et certaine basse habitude, dont aucun de nous n'est affranchi, de considérer le sol surtout comme de la propriété, ou le moyen d'acquérir de la propriété, le paysage se trouve déformé, l'agriculture dégradée avec nous, et le fermier mène la plus abjecte des existences. Il ne connaît la Nature qu'en voleur (2009 : 192⁵⁵).

Ainsi, les géorgiques idylliques ne le sont finalement que pour les propriétaires terriens qui, eux-mêmes, vivent dans l'ignorance de la nature.

Garrard présente un autre cas où l'idéalisation de la ruralité pose problème. La pensée de Heidegger valorisant l'enracinement du peuple allemand dans son terroir se montre finalement compatible avec le nazisme auquel le philosophe accorde son crédit. Les Nazis se font en outre des protecteurs de l'environnement et des animaux. Ainsi, « [l]a poursuite de l'habitation harmonieuse pour le peuple allemand s'est ultimement prolongée, par un paradoxe obscène, dans la guerre industrielle totale et le génocide [...] pour l'implantation de géorgiques brutales et impériales » (2004 : 112). Ce lien entre l'environnementalisme et le régime nazi nourrit la crainte d'un écofascisme⁵⁶. Le problème de savoir si la relation entre la philosophie de Heidegger et le nazisme est nécessaire ou contingente fait encore débat. Dans un ouvrage récent qui relance la polémique sur le sujet, Emmanuel Faye plaide en faveur de son exclusion du corpus philosophique⁵⁷. Mais la question n'est pas si simple, « si on condamne la pensée heideggérienne comme non philosophique, que faire de tous ceux qui en ont fait un incontournable de leur propre pensée ? La liste est longue » (Vigneault, 2006 : 317). Parmi ceux-ci se trouvent des écocritiques qui ont emprunté ses chemins parce qu'il propose une méditation sur l'habitat, sur le rapport de l'humain à la nature. Ces quelques observations permettent de caractériser la forme consacrée des géorgiques comme un « conservatisme social faisant appel aux ancêtres, à la famille et à la tradition enracinée dans un lieu » (Garrard, 2004 : 113). Le genre, passé de mode comme la pastorale, sera réinterprété.

⁵⁵ La traduction est de L. Fabulet.

⁵⁶ Dans *Le nouvel ordre écologique*, Luc Ferry consacre un chapitre à l'« écologie nazie ».

⁵⁷ Voir à ce propos : Emmanuel Faye (2005). *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie. Autour des séminaires inédits de 1933-1935*, Paris, Albin Michel, 567 p.

Ainsi, une nouvelle génération d'auteurs va se ressaisir du modèle géorgique d'habitation dans une perspective écologiste. Selon Garrard, le plus important de ceux-ci est Wendell Berry du Kentucky. Écrivain, il est aussi paysan :

Son travail est [...] distinct de celui des écrivains de la nature américains aux côtés desquels il est habituellement considéré puisque son paysage n'est pas la *wilderness*, mais les terres agricoles [...]. Berry se situe explicitement dans une tradition géorgique chrétienne, recherchant une « harmonie pratique » inspirée autant par les exigences à long terme d'un « pays bien-aimé » que par un sens du devoir sacré appelé « intendance » dans l'abstrait, mais promu à répétition par la figure du « mariage » de l'homme et du lieu, de la culture et de la nature (*loc. cit.*).

Son point de vue n'est pas scientifique ; ainsi qu'il l'écrira, la connaissance juste passe par les sentiments : « Pour être bien utilisés, créatures et lieux doivent être utilisés avec bienveillance, de même qu'ils doivent être connus avec bienveillance pour être bien connus » (cité par Garrard, *loc. cit.*). Le mariage, la fidélité, la terre et le sol sont les thèmes qui parcourent l'œuvre de Berry. Une autre vision géorgique est celle de John Berger, écrivain britannique, qui a longtemps séjourné dans les Alpes françaises où est située sa trilogie *Into Their Labours*. Dans le premier livre, *Pig Earth* publié en 1979, quelques nouvelles traduisent une critique de l'industrie agricole d'inspiration socialiste. La dynamique capitaliste est habilement résumée dans cette scène : « Le paysan vérifie le compteur. Il a accepté neuf francs le kilo. Il n'obtient rien pour la langue, le foie, les sabots, la tête, les abats. Pour les parties qui sont vendues au pauvre urbain, le pauvre rural ne reçoit aucun paiement » (cité par Garrard : 116). Selon Garrard, Berger montre comment la concentration des entreprises agricoles, sous l'effet de la capitalisation, brise le tissu social rural, rompt les liens dans les familles et remplace le paysan par l'homme d'affaires (2004 : 117). Malgré tout, la paysannerie n'est pas idéalisée, elle demeure « une classe produite par des relations socio-économiques oppressives » (*loc. cit.*) portant ses propres contradictions et qui n'aurait pas sa raison d'être dans un « monde juste » (cité par Garrard, *loc. cit.*). Berger élabore ainsi un modèle « géorgique socialiste » (*ibid.* : 118) et sa « fiction [...] pourrait suggérer une avenue encore inadéquatement explorée en écocritique selon laquelle la critique environnementaliste rencontre les politiques postcoloniales de résistance à la globalisation économique » (*loc. cit.*). La plus grande nouveauté dans les champs géorgiques se présente sous la forme de la « biorégion⁵⁸ ». L'idée est mise en valeur par Kirkpatrick Sale, écrivain étatsunien, qui

⁵⁸ Selon Buell, il faut chercher l'origine du concept chez les environnementalistes californiens Peter Berg et Raymond Dasmann dans un article paru dans la revue *Ecologist* en 1977 : « Reinhabiting California ».

« combine un agrarianisme traditionnel avec un penchant plus écologique, social, radical ou anarchiste » (*loc. cit.*). La biorégion est expliquée dans *Dwellers in the Land*, publié en 1985,

comme une unité écopolitique qui respecte les frontières des sociétés indigènes préexistantes aussi bien que les frontières naturelles et les structures de base des chaînes de montagnes et des bassins versants, des écosystèmes et des biomes. Opposés à ce qu'ils appellent le « gigantisme » à tous les niveaux, les biorégionalistes promeuvent la décentralisation de l'économie, dans la forme d'une diversification et d'une autosuffisance régionales, de même que le démantèlement anarchique de l'État-nation centralisé en faveur de communautés autogouvernées et confédérées de 1 000 à 10 000 personnes (*loc. cit.*).

Le biorégionalisme se présente comme une « réhabitation » (*loc. cit.*) du territoire au sein duquel la ville est inscrite dans un réseau d'interdépendances, en relation avec la campagne et les espaces sauvages environnants. Il se pose comme une solution possible aux problèmes de l'habitation du territoire. Toutefois, Garrard en souligne certaines difficultés dont la définition de frontières en termes écologiques et le rapport des peuples premiers à la région, ces derniers ayant été, dans bien des cas, déplacés et acculturés (*ibid.* : 119). Le Nunavut est cité comme un exemple de biorégion ethnique (*loc. cit.*).

Garrard termine le chapitre sur l'habitation en examinant le modèle de l'« Indien écologique », ainsi qu'il le désigne. Les Amérindiens constituent, avec les autres peuples dits « primitifs » découverts par les explorateurs à partir du XVI^e siècle, un pôle de projections fécond pour les Européens. Le mythe du « bon sauvage » y prend racine et, nourri par une sympathie pour le sort de ces peuples, il servira surtout à créer un contre-point aux critiques du Vieux Monde de Montaigne et de Rousseau (*ibid.* : 125). Ce « primitif idéal » va ressurgir en quelque sorte sous les traits de l'Indien écologique, « clairement un stéréotype d'origine européenne » (*loc. cit.*), qui occulte cependant la grande diversité des peuples précolombiens des Amériques et demeure finalement une création des Blancs. Selon Garrard, qu'il y ait « une vertu environnementale indigène est une conviction fondamentale pour les tenants de l'écologie profonde et plusieurs écocritiques » (*ibid.* : 120). En retour, certains Amérindiens acceptent d'endosser ce rôle qui devient « une source de fierté et d'aspiration pour eux-mêmes et leurs sociétés » (*ibid.* : 125). Leur insertion harmonieuse dans l'environnement est attribué à « un système de croyances animistes qui contraint leurs actions » (*ibid.* : 121). Ainsi, il est impensable de spolier une terre habitée par les ancêtres et animée par les esprits. Après les génocides, les persécutions, les délocalisations, l'oubli dans les réserves, les politiques d'assimilation, les mauvais rôles dans les westerns, une réinterprétation des valeurs des premiers habitants du territoire est rendue possible grâce à l'écologisme. Le film *Dances with Wolves* exemplifie ce retournement. Les Amérindiens vont travailler activement à cette réinterprétation et emprunter les formes écrites et le langage des Blancs, s'engageant

ainsi dans des pratiques métissées, afin d'exprimer leurs points de vue. Garrard examine quelques contributions des auteurs amérindiens. James Welch, par exemple, originaire d'une réserve de Pieds-Noirs dans le Montana, réécrit l'invasion des plaines dans son roman historique *Fools Crow* paru en 1986. Leslie Marmon Silko appartient à la tribu des Pueblo Laguna. Son roman le plus connu, *Ceremony*, est publié en 1977 et campe un personnage métis qui revient chez les siens après la Deuxième Guerre mondiale dans une réserve près d'un site nucléaire. Le décor dépeint par Silko permet de voir que les Amérindiens « sont souvent à la fois victimes et employés des industries polluantes. Sa critique représente donc un changement s'éloignant de la notion de l'Indien écologique vers une appréciation nuancée des enjeux écopolitiques complexes » (*ibid.* : 129). Associée, comme Silko, à un mouvement de renaissance amérindienne aux États-Unis, la romancière Louise Erdrich, écrivaine d'origine ojibwée, brosse le tableau complexe « des interrelations écologiques et sociales des sociétés indiennes et euro-américaines » (*loc. cit.*). Le modèle de l'Indien écologique habitant en harmonie dans une nature en équilibre demeure en somme une idéalisation dont les auteurs amérindiens font voir eux-mêmes les limites. De plus, cette idée d'un équilibre naturel des écosystèmes propre à l'« écologie classique » est critiquée par une « écologie postmoderne » qui remet en question la finalité homéostatique des successions biologiques⁵⁹. En fin de parcours, Garrard émet des réserves sur la validité actuelle du modèle animiste qui sous-tend l'idéalisation de l'Amérindien :

C'est l'une des suppositions les plus répandues, et la moins soigneusement examinée, dans l'écocritique américaine, que l'affirmation de la communauté et de la tradition spirituelle représente une quête pour une habitation écologique qui soit pertinente aujourd'hui (*ibid.* : 131-132).

Si l'on tient compte du fait que plus de la moitié de la population mondiale habite désormais dans les villes, il faut reconnaître que les modèles examinés jusqu'à présent passent à côté d'une partie importante du problème même s'ils se montrent adaptés à certaines régions.

1.5.2. Kaléidoscopie de la ville

Une écocritique urbaine prend la valeur d'un oxymore⁶⁰ dans l'esprit des environmentalistes littéraires de la première vague qui ont finalement porté assez peu

⁵⁹ Voir à ce propos : Daniel B. Botkin, *Discordant Harmonies : A New Ecology for the Twenty-First Century*, New York, Oxford University Press, 1990, 241 p.

⁶⁰ Cette idée est examinée par Andrew Ross et Michael Bennett (1999 : 15). Buell rejoue la figure cette fois en parlant du concept de « ville soutenable » (2005 : 85).

d'attention à la ville sinon comme un repoussoir. Le *nature writing*, les géorgiques, la pastorale sont autant de genres renouvelés qui valorisent les espaces non urbains. La pastorale, par exemple, est définie en opposition à la ville dès les *Idylles* de Théocrite, et coïncide avec l'urbanisation hellénistique. Ce genre repose sur un double contraste : « la distinction spatiale de la ville (frénétique, corrompue, impersonnelle) et de la campagne (paisible, abondante) ; et la distinction temporelle du passé (idyllique) et du présent ("déchu") » (Garrard, 2004 : 35). En définissant les principes de l'écocritique, William Howarth rappelle pourtant que l'étymologie du mot ramène plutôt au bâti puisqu'il « signifie "juge de la maison", ce qui pourrait surprendre plusieurs amoureux de l'écriture de plein air vert » (1996 : 69), ironise-t-il. En effet, pour les écocritiques de la première vague, « l'*oikos* est la nature, un lieu qu'Edward Hoagland appelle "notre maison la plus vaste" » (*loc. cit.*). Dans l'introduction de *The Nature of Cities*, Michael Bennett et David W. Teague constatent que « même si la communauté des écocritiques a grandi d'un hameau à une métropole affairée, le mouvement lui-même a été assez lent à relever le terrain des environnements urbains » (1999 : 3). Le sociologue Andrew Ross observe que « [d]ans la littérature environnementale dominante, la ville est malade, monstrueuse, dégradée, écocide, contraire à la vie, parasitaire » (interviewé par Bennett, 1999 : 18). Il estime que les stéréotypes à propos de la toxicité des villes densément peuplées sont le résultat d'une « propagande raciste de la part du lobby de la banlieue dépeignant les dangers de la vie au centre-ville » (*ibid.* : 19)⁶¹. La ville est « mal aimée » mais, comme le souligne Bennett, « si tout le monde retournait à la nature, il n'y aurait plus de nature où retourner » (18). Par ailleurs, les urbains sont nombreux à se plaire dans le dynamisme de la cité qui « naît de la volonté de maximiser l'échange social et crée de ce fait des avantages individuels et collectifs » (Claval, [1981] : 574). L'anonymat de la grande ville offre un « soulagement des restrictions étouffantes, de l'esprit de clocher, du tribalisme et de l'"idiotie de la vie rurale". L'absence de fondamentalisme ou de communautarisme moraux a joué un grand rôle dans la version urbaine des libertés citoyennes » (Ross interviewé par Bennett : 24). Toutefois, celles-ci n'y sont jamais à l'abri de reculs démocratiques, et Ross s'inquiète du regain d'une « rage puritaine pour la décence, l'ordre, la sécurité et l'hygiène » (*loc. cit.*), qui ramène à l'avant-plan les priorités d'une « morale majoritariste » (*loc. cit.*). Dans de tels contextes, il montre que « la nature sera utilisée comme une autorité dictant certaines politiques sociales et culturelles » (Bennett :

⁶¹ Pour comprendre la dynamique urbaine aux États-Unis, il importe de la resituer dans le contexte de la ségrégation des populations : « plus on a la peau claire, plus on habite loin du centre de la ville, et plus on l'a foncée, plus on habite près du centre » (Berque, 2000 : 225).

24). Ross se méfie des progrès récents dans le domaine de la génétique qui pavent le chemin vers un retour des théories organicistes dont certaines expressions se sont développées justement dans l'étude écologique des villes.

L'intérêt pour la ville, chez certains environmentalistes, a donné lieu à une forme urbaine du *nature writing*. Les analystes qui s'y intéressent tentent de saisir comment la psyché est influencée par la fréquentation de ces milieux. Gary Roberts montre que déjà aux XVII^e et XVIII^e siècles, plusieurs poètes britanniques, de John Donne (1572-1631) à John Gay (1685-1732), donnent accès au promeneur des rues londoniennes avant son urbanisation industrielle, avant que « la culture de masse capitaliste commence à former la conscience et le comportement des habitants urbains » (1999 : 33). Selon Roberts, la métonymie est un trope essentiel d'une rhétorique de l'urbanité parce que la ville apparaît toujours à travers l'une ou l'autre de ses manifestations : rue, perron, escalier ; et les citoyens à travers leurs actions : balayer, vendre à la criée, etc. (1999 : 38 et ss). Chez Audre Lorde (1934-1992), poète new-yorkaise d'ascendance caribéenne, la « nature » n'est pas donnée une fois pour toute et elle est sujette à interprétation : Lorde « pointe les ironies abondantes dans la tentative de distinguer ce qui est et n'est pas naturel dans son environnement natal, le paysage urbain de la ville de New York » (Wallace, 1999 : 55). Les contemporains Rick Bass, John Hanson Mitchell et Robert Michael Pyle mettent en scène des environnements périurbains et, malgré le simulacre de plein air que vend la banlieue, elle demeure un lieu où un apprentissage de la nature sauvage peut se vivre pour autant qu'une connexion réelle à l'environnement soit établie (Dixon : 1999). Buell consacre un chapitre au *nature writing* urbain dans son ouvrage *Writing for an Endangered World*. Il y synthétise la figure du citoyen dans l'image du « flâneur », rendue célèbre par Baudelaire, mais dont il retrace l'antériorité chez John Gay. À propos de Walt Whitman (1819-1892), Buell observe qu'il « déstabilise l'autonomie de la persona romantique » (2001 : 91) : chez lui, le « je » devient « fluide » (*ibid.* : 93) dans le côtoiement des autres citoyens. Buell analyse également l'œuvre de William Carlos Williams qui, à travers les cinq livres de *Paterson* publiés de 1946 à 1958, fait apparaître l'idée que la ville est partie d'un écosystème (118). Il lit en outre chez Frank O'Hara, Joy Harjo et Gary Snyder la « reconnaissance des métropoles, malgré les frustrations et les irritants aliénants, comme des habitats » (*ibid.* : 89).

Au milieu de ces villes, les parcs urbains attirent l'attention dans la mesure où l'humain s'y applique à reconstituer un milieu « naturel » au sein du bâti. Ils deviennent des « textes » révélant les visions de la nature et de la ville de ceux qui les promeuvent et les conçoivent. À ce titre, la création de Central Park, analysée par Adam W. Sweeting, est

exemplaire puisque de nombreux littéraires font campagne en sa faveur au cours des années de débats qui précèdent le lancement des travaux, donnant ainsi lieu à des « pré-textes ». Quatre écrivains sont d'ailleurs nommés, en 1856, au comité qui doit veiller à la réalisation du projet controversé (1999 : 93-94), au premier chef par les 1 600 personnes qui seront délogées (*ibid.* : 97). Le comité choisit Frederick Law Olmsted en tant que directeur de la construction, lui-même auteur et concepteur d'une ferme modèle. Ce dernier va dessiner les plans avec Calvert Vaux, architecte et paysagiste. Selon Sweeting, s'il faut chercher les origines de la conscience environnementaliste aux États-Unis, il est d'intérêt de lire les textes écrits pour la défense du parc à l'époque, même si ses avocats n'ont pas la verve d'un Emerson ou d'un Thoreau (1999 : 94). Malgré qu'ils proviennent d'horizons divers, « au moins deux choses les unissent : leur intérêt pour l'apparence de l'environnement urbain et leur domestication du langage du romantisme » (*ibid.* : 95). Au milieu du XIX^e siècle, New York est « la plus grande métropole de la nation, elle est aussi la plus sale » (*ibid.* : 96). L'épidémie de choléra de 1849, qui a décimé 1 % de la population, montre à quel point l'organisation de la ville est précaire (*ibid.* : 96). L'élite new-yorkaise « se sent menacée par la croissance rapide de la cité [et envisage] de contenir les énergies de la classe ouvrière » (*ibid.* : 95). Les discours tenus à l'époque par les hommes de lettres pointent la nécessité d'assainir la ville et les mœurs urbaines. Central Park porte la trace de ces tensions. Il incarne « le mystère romantique complété par l'acclamation des Lumières » (*ibid.* : 108). Plus près de nous, la transformation d'anciens sites industriels en parcs raconte l'avènement d'une société postindustrielle, mais n'est pas sans risques : à Seattle, le Gas Works Park, dont le terrain a été cédé à la municipalité par la Gas Light Company en 1973, « a dû être fermé pour cinq mois [...]. Des BPC, du DDT, du plomb et d'autres cancérigènes et toxines ont été trouvés suintant du parc dans le lac Union » (Heyman, 1999 : 131). Ces observations rappellent l'épineuse question de la privatisation des profits et de la collectivisation des pertes. Lorsque l'écocritique s'intéresse à la ville, elle ne peut faire l'impasse sur les questions d'ordre social, voire économique.

Le thème de la *wilderness* urbaine analysé dans *The Nature of Cities* met l'accent sur les inégalités environnementales fondées sur les discriminations raciales. Cette nature sauvage dans le contexte des villes réfère aux quartiers les plus démunis, que l'on dirait « *wild* ». Par cet emploi détourné du terme, l'écocritique cherche à montrer que, malgré l'influence d'un environnementalisme traditionnel de conservation des territoires inhabités qui valorise aujourd'hui la *wilderness*, la vieille logique du rejet de la nature est toujours active dans les centres urbains. Antérieurement au romantisme, puis à l'écologisme, la conception

classique de la nature sauvage est négative et le progrès de l'humanité est envisagé comme une conquête sur les forces démoniaques qu'elle représente. Selon Andrew Light, cette conception est celle que les Euro-Américains appliquent aux Amérindiens et à leurs territoires, et il montre comment cette logique procède d'abord par la « séparation » de la civilisation de la *wilderness* démoniaque, puis à l'attribution de « sauvagerie » aux habitants diabolisés des contrées sauvages, ce qui permet enfin d'affirmer la « supériorité » de la civilisation « comme une vertu divine » (1999 : 139). Dans cette perspective, la « conquête de l'Ouest » apparaît comme un processus qui repousse toujours plus loin la frontière qui sépare le monde sauvage du monde civilisé. Light émet l'hypothèse voulant que cette idéologie soit toujours à l'œuvre mais qu'elle s'applique, cette fois, en milieu urbain. Il est possible de voir « Los Angeles [...] comme une "réserve de nature sauvage", maintenant une séparation rigide entre les banlieusards blancs et les minorités raciales du centre-ville piégées dans des "jungles de béton" » (*ibid.* : 141). Light applique cette lecture au film de Joel Schumacher *Falling Down* dans lequel un ingénieur blanc au chômage est amené à traverser les quartiers hispaniques de Los Angeles au contact desquels il se corrompt et devient violent. Light observe que « [l]e film réifie la supposition qu'il n'y a rien de mal avec la séparation d'une partie de la cité de l'autre » (*ibid.* : 145). Il vérifie l'hypothèse dans deux autres films, cette fois chez des cinéastes d'origine afro-américaine : *Menace II Society* d'Allen et Albert Hughes et *Boyz in the Hood* de John Singleton. Dans le deuxième, la sauvagerie est plutôt le fait de la police, mais les deux films représentent une violence exercée par des Noirs contre les Noirs eux-mêmes. Ils traitent « des problèmes réels de la violence à Los Angeles aujourd'hui plutôt que de prendre plaisir à représenter la violence » (*ibid.* : 154), comme c'est le cas dans *Falling Down*. Michael Bennett montre que « la *wilderness* urbaine [est] un signe visible recouvrant les forces cachées qui produisent le ghetto » (1999 : 176). Une analyse des politiques publiques des années Reagan et Bush font comprendre pourquoi l'écologie sociale des cités étatsuniennes est marquée par un racisme souterrain qui prend la forme d'un *American Apartheid*⁶². Pendant cette période, la proportion des investissements fédéraux dans les budgets des villes, où les populations de couleur se trouvent concentrées, va fondre de 14,3 % à 5 % (*ibid.* : 176). De plus, « [e]ntre 1981 et 1988, les dépenses fédérales dans les logements à faible revenu ont été coupées de trente-sept milliards à sept milliards de dollars » (*ibid.* : 181). Dans le même temps, « les politiques

⁶² Titre d'un ouvrage de Nancy Denton et de Douglas Massey (1993) dont le sous-titre est *Segregation and the Making of the Underclass*, Cambridge, Mass., Harvard UP.

du gouvernement fédéral ont soutenu et encouragé la périurbanisation, la déconcentration métropolitaine, la fuite des compagnies et des emplois, et les modèles de désinvestissement qui ont contribué au déclin des cités des États-Unis » (Eitzen et Zinn cités par Bennett : 177⁶³). En bout de course, l'idéologie de la *wilderness* dans les centres-villes sert bien l'embourgeoisement de certains quartiers urbains où la « quête des frontières » se rejoue par le déplacement des minorités raciales défavorisées vers les proches banlieues désaffectées (Bennett : 182-183). Bennett se montre tranchant à l'endroit des environmentalistes et des écocritiques traditionnels qui font le jeu des politiques discriminatoires par leur antiurbanisme : « Prompts à condamner les cités pour leurs écocrimes, plusieurs penseurs écologiques demeurent allègrement ignorants des conséquences qu'une telle rhétorique a sur les habitants de ces régions assiégées » (*ibid.* : 173). En fin de compte, le retournement sémantique du mot *wilderness* opéré dans les études de l'écocritique de justice environnementale attire l'attention sur la nécessité de protéger les populations fragilisées des centres-villes au moins tout autant que les grands espaces naturels.

La question urbaine pose en outre un défi à la pensée écoféministe telle qu'elle s'est développée à partir d'une réflexion sur la relation à l'environnement naturel, dans le contexte d'une écocritique de première vague. Selon Catherine Villanueva Gardner, l'écoféminisme repose sur un cadre théorique qui relie l'oppression des femmes à celle de la nature rendues possibles par la mise en œuvre d'une « classification dualiste de la réalité [...] (esprit/corps, homme/femme, humain/nature) [...] organisée selon [...] une métaphore spatiale (haut/bas) » (1999 : 193). Ainsi, les premiers termes de ces dichotomies sont investis d'une valeur plus élevée que les deuxièmes, ce qui justifie l'exercice d'une supériorité oppressive. Le système moral qui découle de cette classification valorise le rationnel plutôt que l'émotionnel, autre opposition dans le prolongement des précédentes. Le rejet du modèle dualiste nécessite une conceptualisation de la morale sur des bases qui admettent que « l'action et la vie éthiques humaines se produisent dans un réseau de relations » (*ibid.* : 194), et le modèle relationnel de référence est celui qui s'établit avec l'environnement naturel. C'est la relation à la nature qui est « favorable à la production d'une conscience éthique écoféministe » (*ibid.* : 195). Selon Charlene Spretnak, « l'expérience de communion avec la nature [...] peut être atteinte dans les montagnes, près de l'océan, dans un parc urbain ou dans un jardin dans la cour arrière » (citée par Villanueva Gardner, 1999 : 198). Cependant, c'est dans l'approche de la nature sauvage que Spretnak reçoit les « dons », les « enseignements » et les

⁶³ Dans (1994) *Social Problems*, 6e édition, Boston, Allyn and Bacon.

« révélations » les plus intenses jusqu'à « être enveloppée par le profond, profond silence et l'unité [*oneness*] qui est presque palpable » (*loc. cit.*). Est-ce à dire que les habitants des villes sont irrémédiablement exclus d'une transformation éthique induite par ces expériences de grande nature ? Cette question génère une tension au sein de l'écoféminisme parce qu'une telle exclusion vient à l'encontre de son idéal inclusif. Irene Javors soutient, pour sa part, que le sentiment d'unité peut être atteint au cœur même de la cité dans « Goddess in the Metropolis » : « Hécate/Kali détruit l'ego. [...] Elle veut que nous devenions un avec elle, avec la nature. [...] La ville est nature. [...] En aimant tant le monde, la déesse dans la métropole danse parmi le béton et les ordures, nous embrassant tous » (citée par Villanueva Gardner, 1999 : 200). Le mouvement est ainsi tenté de redéfinir la notion d'environnement afin « d'englober non seulement la nature sauvage ou les parcs nationaux, mais aussi nos maisons, nos quartiers et leurs interactions » (Villanueva Gardner, 1999 : 201). Cependant, cette redéfinition peut être inutile si l'on considère que l'expérience de l'un, recherchée pour ses vertus morales, est atteinte lorsque « le soi est vu en continuité, plutôt qu'en discontinuité, avec son environnement [...] ; cela ne nécessite pas d'être cadré en termes de non naturel/naturel » (*loc. cit.*). D'ailleurs ce cadrage ne revient-il pas à la dualité que la démarche tente de déraciner ? On le voit, l'introduction de la ville dans la théorie écoféministe ne se fait pas sans difficulté. Par là, l'écoféminisme prête flanc aussi à la critique sociale. Ayant rendu essentielle l'expérience de la nature, il a valorisé, pour cela, les femmes des Premières Nations et des pays sous-développés. Ce faisant, il en exclut les populations urbaines qui, dans les quartiers centraux, sont précisément peuplés par les minorités visibles, dévalorisées par cette logique. Comme l'environnementalisme traditionnel, l'écoféminisme sous-estime les retombées sociales de son naturalisme. Par contre, l'industrie de la cosmétique a bien compris le message, et table sur un écomarketing du naturel et de la responsabilité sociale ainsi que le montre Laura L. Sullivan (1999) dans son analyse du discours promotionnel de quelques compagnies. Ainsi, les secrets de la beauté naturelle des femmes du tiers-monde sont transformés par l'expertise scientifique en produits destinés à aider les femmes urbaines du premier monde à résister aux assauts toxiques de leur environnement. Ce commerce se dit responsable, mais « les profits résultant d'une telle marchandisation ne sont jamais équitablement partagés » (Sullivan : 1999 : 219).

Le dernier groupe de textes rassemblés dans *The Nature of Cities* porte sur la théorisation de l'espace urbain. Parmi ceux-ci, l'essai de David Shumway est au plus près des idées que j'ai tenté de représenter dans le scénario, car il situe la nature *dans* l'appartement. Shumway prend d'abord acte que, pour les environnementalistes, celle-ci est

plutôt « localisée dans des espaces particuliers définis par leur manque relatif d'habitations ou d'interventions humaines » (1999 : 255). Cette conception est bien enracinée dans les consciences et se traduit dans le langage courant, ce qui mène à de curieux constats :

Nous parlons maintenant de partir pour jouir de la nature, en faire l'expérience, la voir ou même la visiter. Un peu de réflexion révèle que cela est une manière très bizarre de parler parce qu'elle rend les êtres humains non naturels de même que les espaces que nous occupons et créons (*loc. cit.*).

L'approche de Shumway prend le contrepied de cette tendance, car il retient pour thème les animaux de compagnie et situe son analyse dans le cadre de l'espace domestique. Malgré le fait que la relation avec un chat ou un chien repose en partie sur une anthropomorphisation, il soutient que l'animal met l'être humain en contact avec une forme d'altérité : « garder un animal est réellement garder la nature, définie comme ce qui est l'autre de l'humanité, dans l'appartement » (*ibid.* : 269). Shumway tente de traduire l'indicible de cette relation par le mot « incommensurable ». À son avis, les animaux de compagnie « peuvent aider les habitants des villes à comprendre la valeur des êtres et des écosystèmes avec lesquels ils n'ont aucun contact direct » (*loc. cit.*). C'est ainsi que le parcours écocritique dans la ville conduit, en bout de course, à l'espace domestique. Je tenterai, dans la suite, d'interroger la pertinence d'observer de plus près ce lieu habité dans le but d'en arriver à une meilleure compréhension de l'intégration de l'humain dans la biosphère.

2. Méthodologie : des thèmes aux formes

Sur le plan méthodologique, on l'a vu, l'écocritique n'a pas vraiment innové. De fait, elle a emprunté des méthodes — historique, philosophique, sociologique, littéraire, scientifique, anthropologique et autres — afin d'examiner les relations entre l'humain et l'environnement. Dans le champ des études littéraires, on pourrait affirmer que, par définition, elle se ramène à une thématologie puisque son projet est essentiellement d'analyser ce que révèlent les textes à propos des liens entre deux thèmes : l'humain et l'environnement. Dans ce contexte, la relation elle-même doit être comprise comme un troisième thème. Selon la thématologie, qui relève de la littérature comparée, le thème désigne un contenu ; il se rattache ainsi à son acception la plus ancienne soit, d'après l'étymologie grecque, « ce qui est posé » (*Le Robert*, 2007 : 2547). De prime abord, le thème pourrait donc se laisser définir comme « un élément sémantique qui se répète à travers un texte ou un ensemble de textes » (Smekens, 1987 : 96). De cette répétition il s'ensuit que « le thème naturellement varie. C'est même ainsi qu'il se présente : comme une série de variations, ou, pour le dire en langage mathématique : le thème est une "variable" » (*loc. cit.*). En ce sens, il est une « unité paradigmatique » (*loc. cit.*). Se distinguant de la thématologie, la critique thématique, pour sa part, « doit soumettre son potentiel sémantique au crible des différents contextes syntagmatiques où il apparaît » (Collot, 1988 : 85). La thématique diffère de la thématologie dans la mesure où, pour la première, le thème est donné par l'œuvre et se dégage de sa lecture alors que, pour la deuxième, le thème est en quelque sorte imposé à l'œuvre, ce qui est bien le cas des analyses écocritiques. Malgré cette différence, la méthode proposée par Michel Collot dans le cadre de la critique thématique ne semble pas incompatible :

[e]lle repose [...] sur un parcours minutieux du texte, sur un inventaire exhaustif, puis sur une mise en perspective des différentes occurrences du thème, dont les résultats sont objectivement contrôlables et virtuellement formalisables. Ce que ce travail permet de dégager, c'est une *organisation textuelle du thème* [...]. [...] Le sens d'un thème résulte d'une part de la somme des différents signifiés qui le représentent dans le texte et qui constituent ce que j'appellerai son « horizon interne » ; et d'autre part de son rapport aux autres thèmes de l'œuvre qui constituent son « horizon externe » (*ibid.* : 86).

Cet exposé méthodologique montre qu'on ne saurait réduire le thème à sa dimension de signifié. Du moment que, pour la critique thématique, le thème est immanent au texte, Smekens le considère « comme une marque, une signature individuelle. [...] Dans ce sens, le thème qu'une première définition aura immanquablement situé dans le domaine du

contenu devrait pourtant être considéré comme une caractéristique (formelle) de l'œuvre » (1987 : 97-98). Il s'agirait, selon l'expression de Hjelmslev, de la « forme du contenu » (cité par Smekens, *ibid.* : 98). Même dans le cadre de la thématologie, il se trouve des théoriciens pour avancer la dimension formelle du thème ainsi que le fait voir Pierre Brunel dans l'article « Thématologie et littérature comparée ». Le mot *thématologie* est proposé par Paul Van Tieghem afin de traduire « l'expression *Stoffgeschichte* [qui] désign[e] l'histoire des sujets traités par les écrivains » (cité par Brunel, 1997 : 4). Cette expression est en usage chez les comparatistes de langue allemande. Brunel rapporte que l'un d'eux « a cru devoir distinguer la *Stoffgeschichte* de la thématologie, désignant par *Stoff* la matière, le sujet, et par *Thema* ce qui concerne à la fois la matière et la forme expressive » (*loc. cit.*). Ainsi, il apparaît presque aussi labyrinthique de distinguer le thème de la forme que la nature de la culture. Il n'est pas hors de propos de souligner ici « la fortune du mot *thematology* chez les comparatistes anglais et américains » (*loc. cit.*), offrant un modèle d'analyse dans lequel se serait en somme moulée l'écocritique. En France, la thématologie est plutôt mal reçue et considérée comme « une approximation scientifique » (*loc. cit.*), ce qui pourrait expliquer en partie le relatif scepticisme qui marque la réception de l'écocritique dans l'Hexagone, et justifier le choix de l'écopoétique en lieu et place qui, d'emblée, suggère des études plus formelles. Malgré, donc, une approche essentiellement thématique, il n'est pas exclu — voire il serait indiqué — de mettre en œuvre, dans le cadre d'une analyse écocritique, les ressources développées par les poéticiens rompus aux travaux de la sémiologie au cours du XX^e siècle.

Il importe de considérer le fait que l'analyse doit être appliquée à un matériau filmique. Ici comme en littérature, l'entreprise se rattache aux analyses thématiques, lesquelles font partie du corpus des études cinématographiques. Jacques Aumont et Michel Marie recensent des travaux qui s'y rapportent dans *L'analyse du film*, par exemple ceux d'un ouvrage collectif sur *Hiroshima mon amour*, paru au début des années 1960. Aumont et Marie soulignent que les auteurs « consacrèrent plus de la moitié de leur travail à une approche "contenutiste". [...] On ne peut qu'être frappé par l'évacuation de toute problématique proprement filmologique dans tout cela » (2004 : 92). En outre, il a existé en France, après la Deuxième Guerre mondiale, une tradition de ciné-clubs où l'approche thématique a joué un rôle structurant : « [s]ous forme à peine [...] théorisée (sur la base de la "théorie du reflet" chère à l'esthétique marxiste), elle est à l'œuvre dans des programmations du type "le cinéma et la condition ouvrière", "cinéma et oppression de la femme", etc. » (*loc. cit.*). Comment ne pas penser ici à la définition que Glotfelty donne de l'écocritique qu'elle situe justement dans le prolongement

des critiques marxiste et féministe ? Aumont et Marie, à raison, relie ces débats à l'une des fonctions qu'ils attribuent à l'analyse cinématographique, soit celle de « révélateur idéologique » (*ibid.* : 206). Elle prend place à côté des fonctions théorique et poétique, la première servant à élaborer, à vérifier et à démontrer les diverses théories filmiques, la deuxième, à comprendre les processus de création à l'œuvre dans la réalisation d'un film⁶⁴. À ce propos, les analystes affirment qu'il n'« existe pas de poétique du film constituée ; la notion de “créateur” est d'ailleurs d'application toujours difficile ou incertaine au cinéma » (*ibid.* : 204). Pour ces raisons, le poéticien du cinéma au sens strict sera peut-être plus agacé encore que le littéraire par les analyses écocritiques. Dans ce domaine, théoriciens et poéticiens doivent prendre leur distance par rapports aux études thématiques afin de constituer l'objet filmique et son langage en empruntant les chemins de la sémiologie qui a si bien servi les littéraires. Cependant, Aumont et Marie réservent une place à part aux analyses, rares, dérivant de la critique thématique littéraire et qui pose « l'hypothèse qu'un principe thématique central informe l'œuvre tout entière d'un cinéaste » (*ibid.* : 94). Ils signalent, à titre d'exemple, le travail de Jean Douchet à propos de *Vertigo* de Hitchcock où le matériau filmique est pris en considération. Ainsi, le « regard » y est analysé « en termes de narration, d'énonciation, de représentation » (*ibid.* : 95) dans la perspective du « principe thématique » retenu, soit celui du suspense. Malgré l'intérêt des résultats obtenus, Aumont et Marie sont d'avis qu'il demeure « difficile de dégager la moindre méthode générale sur les traces de Douchet. L'analyse thématique, ainsi conçue comme une herméneutique, reste de l'ordre des idiosyncrasies » (*loc. cit.*). Ici encore, il faut conclure que l'analyse thématique n'exclut pas la formelle, même si la deuxième est au service de la première. Il reste que, selon Aumont et Marie, « [c]es débats sur l'importance respective du “contenu” et de la “forme”, à vrai dire, sont anciens, et d'avance piégés tant qu'on perpétue l'idée qu'il existerait des contenus et des formes qui pourraient exister indépendamment les uns des autres » (2004 : 207). Je tenterai donc dans la suite de dégager un parcours méthodologique qui, partant d'une curiosité à l'égard de certains thèmes, proposera de les examiner au plus près possible de leur inscription formelle dans deux films et un scénario.

⁶⁴ Les auteurs identifient en outre les fonctions ludique et pédagogique.

2.1. Les « associations d'humains et de non-humains »

L'examen des définitions de l'écocritique recensées jusqu'ici⁶⁵ conduit à un horizon conceptuel embarrassé, dans le sens d'un « embarras de parole ». Bruno Latour retient cette expression pour « désigne[r] non pas la parole mais la difficulté à parler, ou plutôt à articuler le monde commun » (2004 : 353). Je vais d'abord tenter d'expliquer cet embarras, puis je proposerai une solution temporaire, peut-être tout aussi embarrassée, mais en le sachant davantage, afin de dégager un chemin qui permette de conduire l'analyse envisagée. Considérons d'abord l'ossature de chacune des définitions de l'écocritique (voir le tableau 2).

Tableau 2 — Structures élémentaires des définitions de l'écocritique.

Slovic (1994)	humain-	relations	-nature
Glotfelty A (1994)	littérature	relation	environnement physique
Glotfelty B (1994)	culture	interconnexions	nature
Buell (1995)	littérature	relation	environnement
Heise (1997)	communauté culturelle	rôle	environnement naturel
Kerridge (1998)	représentations environnementales	réponses	crise environnementale
Garrard (2004)	humain	relation	non-humain
Adamson <i>et al.</i> (2002)	personne	droit	environnement
Posthumus (2005)	être humain	rapports	milieu

Une remarque préliminaire s'impose si l'on observe la deuxième colonne où trois formulations mettent l'accent sur la *littérature*, la *culture* ou les *représentations* alors que les autres retiennent plutôt l'*humain*, la *communauté*, la *personne*. Cette différence pointe vers deux directions de recherche. Les définitions qui prennent pour base l'humain comme l'un des deux termes en relation conduisent plus spontanément à l'analyse des représentations dans les textes, ceux-ci apparaissant alors comme des microcosmes proposant une construction particulière de la relation au monde, que l'analyste interprète. Les définitions qui retiennent plutôt les représentations culturelles, dont la littérature, comme l'un des termes cherchent à voir comment les textes s'inscrivent dans le monde, s'insèrent dans une dynamique qui agit sur l'environnement (l'étude de Sweeting sur la création de Central Park

⁶⁵ Elles sont rassemblées à l'annexe 5.

en est un exemple), ou comment l'environnement s'inscrit dans le texte, ce qui conduit à une reconsidération de la mimésis, sans toutefois l'« aspiration réaliste classique de faire du texte une réplique de monde » (Buell, 2005 : 40). Mais l'« embarras de parole » n'est pas là. Il vient plutôt à l'observation de la quatrième colonne où se retrouvent les concepts de *nature*, d'*environnement*, de *milieu* et de *non-humain*. Ces concepts seront examinés ci-après.

La nature

Le fait que la terre soit cartographiée d'un pôle à l'autre, que l'action de l'humain se laisse percevoir dans les milieux les plus sauvages, que le postmodernisme, après la physique quantique, ait montré que le monde répond à nos concepts, rend difficile une définition simple de la nature ainsi qu'elle se laisse pourtant appréhender de manière intuitive. La tâche apparaît si facile lorsque je considère une montagne, une épinette, un geai bleu : oui, je suis bien en présence de la nature, cela coule de source. Mais tout se complique lorsque je sais que, disons, les bactéries font aussi partie de la nature. L'intuition immédiate ne suffit plus. La nature ne vient donc pas toute seule ? De quelle nature parlons-nous au juste ? Cette difficulté est exprimée autrement par Jean-Marc Besse : « [l]a nature est une réalité que nous fréquentons de façon intime et régulière, en nous-mêmes et hors de nous-mêmes, [...] et pourtant dès que nous voulons l'explicitier, la reprendre en un discours et la définir, elle nous échappe, elle se complique, elle ne répond plus » (cité par Posthumus, 2012 : 8). La démarche est peut-être élémentaire, mais je tenterai, avant toute chose, de faire parler ce qu'on trouve sur le sujet dans un dictionnaire de langue en examinant d'abord l'étymologie, puis l'évolution des différents sens que prend le mot (résumés au tableau 3).

Le mot « nature » provient « du latin *natura* "action de faire naître", "caractère naturel, nature" et "organes de la génération" » (*Le Robert*, 2007 : 1673). Il appartient à la « famille de *nasci* » qui signifie « naître » (*loc. cit.*). Dès le départ, il est saisissant d'observer cette parenté sémantique entre *nasci* et *oikos* ainsi révélée par l'étymologie, si l'on en croit l'exégèse de Lyotard qu'il faut relire ici : « [l]'*Oikeion* désigne les femmes, dont le sexe est *oikeion* ; les enfants, dont la génération est aussi *oikeion* » (1993 : 101). Dans un cas comme dans l'autre, on se trouve ramené à l'idée des « organes de la génération » qui rendent la naissance possible. C'est ce que fait ressortir Michel Serres en ouverture du très beau livre *Habiter* : « [a]nimaux vivipares, nous avons tous vécus, prénataux, à l'état de fœtus, dans le ventre d'une mère. La maison première, la voilà » (2011 : 19). Le terme entre dans la langue française au XII^e siècle dans le sens suivant : « [p]rincipe actif, souvent personnifié, qui anime, organise l'ensemble des choses existantes selon un certain ordre » (*Le Robert*, 2007 :

1673.). Selon l'étymologie, il s'agit donc de l'« ordre de la naissance ». Cette acception se développe, en 1580, en « [p]rincipe fondamental de tout jugement moral, ensemble de règles idéales dont les lois humaines ne sont qu'une imitation imparfaite » (*ibid.* : 1674). Dans un contexte monarchique descendant de droit divin, on imagine aisément les retombées d'une telle définition.

Tableau 3 — Synthèse des principales définitions de la nature selon *Le Robert*.

PRINCIPE QUI PRÉSIDE À L'ORGANISATION DU MONDE	CE QUI DÉFINIT UN ÊTRE OU UNE CHOSE	LE MONDE PHYSIQUE
Principe actif qui anime les choses existantes selon un ordre (xii ^e siècle).	Ensemble des propriétés qui définissent un être, une chose, un genre (milieu du xiii ^e siècle).	Ensemble des choses qui présentent un ordre ou se produisent suivant des lois ; tout ce qui existe (1584). [Donc, la nature inclut l'humain.]
Principe fondamental de tout jugement moral, règles idéales (1580).	Ensemble des caractères innés (physiques ou moraux); principe qui détermine ces caractères.	Ce qui existe sans intervention de l'homme (1690). [Nature ≠ Humain]
	Ce qui est inné par opposition à ce qui est acquis. [Nature ≠ Société]	Ensemble des choses perçues en tant que milieu où vit l'homme. [La nature contient l'humain.]
	Ensembles des éléments innés d'un individu (fin xv ^e siècle).	Modèle que l'art se propose de suivre ou de reproduire (1580).

Au milieu du xiii^e siècle, le mot prend un autre sens, soit l'« [e]nsemble des caractères, des propriétés qui définissent un être, une chose concrète ou abstraite, généralement considérés comme constituant un genre » (*ibid.* : 1673). Autrement dit, la nature correspond à « l'ensemble des caractères innés (physiques ou moraux) propres à une espèce, et [spécialement] à l'espèce humaine ; le principe interne qui détermine ces caractères » (*loc. cit.*). Cette idée ramène à « [c]e qui est inné, spontané, par opposition à ce qui est acquis (par la coutume, la vie en société, la civilisation) » (*loc. cit.*). On retrouve ici l'opposition nature/culture. Au bout de cette lignée apparaît une dernière acception, à la fin du xv^e siècle, l'« ensemble des éléments innés d'un individu » (*loc. cit.*). Enfin, un troisième sens est répertorié à partir de 1584 qui associe la nature au monde physique, telle qu'elle se prêtera désormais à l'investigation scientifique (et en opposition aux autorités monarchiques et religieuses) : « [l']ensemble des choses qui présentent un ordre ou se produisent suivant des lois ; l'ensemble de tout ce qui existe » (*ibid.* : 1674). En outre, la nature correspond à

« [c]e qui, dans l'univers, se produit spontanément, sans intervention de l'homme ; tout ce qui existe sans l'action de l'homme » (*loc. cit.*). Ce monde physique s'ouvre à la présence de l'humain dans le sens suivant : « [l]'ensemble des choses perçues, visibles, en tant que milieu où vit l'homme » (*loc. cit.*). Dans le champ sémantique de cette dernière acception, on trouve les synonymes : *réalité*, *environnement* et *écologie*. La nature comporte enfin l'idée d'un projet esthétique, elle devient un « [m]odèle que l'art se propose de suivre ou de reproduire » (*loc. cit.*), d'où les « natures mortes ». On reconnaît là également la base du projet naturaliste de la fin du XIX^e siècle.

Prises isolément, les définitions se laissent saisir, mais dès qu'on tente d'organiser dans un ensemble cohérent tous les sens possibles, on se rend vite compte des contradictions internes et le concept vole en éclats. Par exemple, si la nature, en tant que principe actif, anime les choses existantes et si elle contient l'humain, pourquoi s'oppose-t-elle à la société ? Comment la nature peut-elle être le milieu où vit l'humain et se produire sans son intervention ? Comment connaître les règles idéales de la nature si l'humain en est exclu ? Comment justifier l'expérimentation scientifique si la nature existe sans l'intervention de l'humain ? Cette enquête, loin de clarifier le concept, en expose plutôt les limites.

Il va de soi qu'il n'est pas davantage possible d'obtenir une définition « définitive » de la nature en consultant les textes des écocritiques. On y constate bien plutôt un dissentiment sur l'idée de nature : d'un côté, les tenants du réalisme, d'une nature de la *wilderness* farouchement indépendante de l'humain, de l'autre, les tenants du postmodernisme, d'une nature socialement construite, même dans le cas de cette *wilderness* qui demeure une vue de l'esprit, tant et si bien qu'elle est mise en parcs nationaux. On reconnaît dans ces deux attitudes une autre manifestation de la pensée dualiste opposant la nature et la société. Devant cette impasse, plusieurs écocritiques se sont tournés vers les travaux de Bruno Latour afin d'arpenter le terrain qui sépare les deux camps. Buell recommande, à la suite de Dana Phillips, la lecture de « ses réflexions rusées sur l'inextricable hybridation de la nature et de la culture comme un correctif à la tentative imprudente de l'écocritique de distinguer nettement les deux » (2005 : 10). De Latour, plusieurs écocritiques ont lu *Nous n'avons jamais été modernes*, paru en 1991, traduit en anglais en 1993, et *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, paru en 1999, traduit en français en 2001. Pour ma part, je me suis tournée vers les *Politiques de la nature : comment faire entrer les sciences en démocratie*, ouvrage publié en 1999, qui reprend en partie les thèses des deux autres ainsi que l'auteur l'explique (2004 : 303). Dès le départ, Latour prend ses distances par rapport à

l'idée de nature : « [c]e livre fait l'hypothèse que l'écologie politique⁶⁶ ne porte pas du tout sur "la nature" — ce mélange de politique grecque, de cartésianisme français et de parcs américains. Disons-le brutalement : *avec la nature, il n'y a rien à faire* » (*ibid.* : 13). Le sociologue des sciences prend ancrage dans « le livre séminal » (*ibid.* : 301) de Michel Serres, *Le contrat naturel*, paru en 1990, où le mot *écologie* n'apparaît pas une seule fois. Cet ouvrage se présente plutôt comme « une anthropologie conjointe du droit et des sciences » (*loc. cit.*) et Latour prolonge cet examen de « la fonction contractuelle des sciences » (*loc. cit.*).

L'opposition de la nature et de la société fait partie de ce que Latour appelle la « Constitution moderne », qui prend racine dans l'allégorie de la Caverne. Elle se ramène à l'opposition de l'objet et du sujet que la modernité instaure au fondement de la science. Tout se passe comme si une coupure nette séparait « l'assemblée des choses de celle des humains » (*ibid.* : 56). Latour parle d'une « double rupture⁶⁷ » (*ibid.* : 23). La première se produit à l'aller vers le monde objectif, mais il n'y a « aucune continuité possible entre le monde des humains et l'accès aux vérités "non faites de main d'homme" » (*loc. cit.*). La deuxième rupture survient au retour vers la société, car il n'y a « [a]ucune continuité [...] entre la désormais irréfutable loi objective et la logorrhée humaine » (*loc. cit.*). Pourtant, la connaissance des choses exige que cet « abîme » (*ibid.* : 57) soit franchi, ce qui procède d'un « triple mystère » (*ibid.* : 56) : « les savants demeurent [...] capables [...] de rompre avec la société pour atteindre l'objectivité ; de rendre les choses muettes assimilables par le langage humain ; enfin, de revenir "sur terre" pour ordonnancer la société selon les modèles idéaux fournis par la raison » (*ibid.* : 56-57)⁶⁸. Ainsi, chez Latour, « la nature est l'obstacle principal qui gêne depuis toujours le développement de la parole publique » (*ibid.* : 21). La science, chargée de rendre compte de la nature, réserve à un petit groupe d'initiés le droit de

⁶⁶ Latour ne fait pas la distinction entre l'écologie politique et l'écologie scientifique puisque son but est justement de sortir de la métaphysique qui oppose l'une à l'autre.

⁶⁷ Il présente plusieurs tropes de la rupture : l'arrachement, la conquête, le miroir, la dialectique et le rapport de forces (2004 : 78-81). « Toutes ces formes maintiennent la distinction nature/société — surtout la dialectique qui fait de cette différence élevée en contradiction le moteur de l'histoire » (*ibid.* : 82). Il présente également trois types de globalisation, car « le mot nature désigne l'ensemble, ou plus exactement la réunion, qui comprend à la fois la nature (non sociale) et la société humaine » (*loc. cit.*). Les tropes de la globalisation procèdent à partir « d'une nature naturalistique », « d'une surnature connue par une métascience » ou « de l'histoire humaine et de ses catégories » (*ibid.* : 83).

⁶⁸ Dans son analyse latourienne des transcendantalistes d'Amérique, Laura Dassow Walls associe Emerson à cette Constitution moderne et fait voir comment, à travers des « images de transparence » (2011 : 100), le « poète/scientifique » (*loc. cit.*) se présente comme un médiateur inspiré entre les deux assemblées qui demeurent hermétiquement étrangères l'une à l'autre.

parler en son nom et de faire taire les autres. Elle se charge de la « chambre » de la nature, où se trouvent les faits, alors que la politique s'occupe de la « chambre » de la société, où se trouvent les valeurs. Dans ce bicaméralisme, une chambre a « l'autorité et pas la parole, et l'autre la parole mais pas l'autorité » (*ibid.* : 31). Selon Latour, l'écologie politique ou théorique ont échoué faute de remettre en question cette Constitution moderne ; au mieux, elles auront rendu « chaude et verte » (*ibid.* : 184) une nature « froide et grise » (*loc. cit.*) laissant le champ libre à la nature « rouge et sanglante » (*loc. cit.*) de l'économie politique par laquelle « le naturalisme inonde l'intérieur du collectif. Grâce à la notion de marché autorégulé, [...] les rapports internes au collectif vont devenir semblables à ceux qui relient, dans les écosystèmes, les prédateurs et les proies » (*ibid.* : 185).

Cependant, « la *pratique* des mouvements écologiques » (*ibid.* : 34) fait aujourd'hui surgir ce que Latour nomme des « objets échevelés » (*ibid.* : 38) en lieu et place de ces « objets chauves » (*loc. cit.*), bien découpés et lisses de l'épistémologie moderne. Selon lui, le surgissement de ces nouveaux objets aux « attachements risqués » (*ibid.* : 40) est ce qui définit le mieux les crises écologiques. Ces objets comportent quatre caractéristiques :

ils n'ont pas de bords nets, [...] leurs producteurs ne sont plus invisibles, hors champ, mais apparaissent au grand jour, embarrassés, controversés, compliqués, impliqués, avec tous leurs instruments, leurs laboratoires, leurs ateliers, leurs usines. [...] Ils ont des connexions nombreuses [et] on ne peut plus les détacher des conséquences inattendues qu'ils déclencheront à très long terme (*loc. cit.*).

Latour donne l'exemple de l'amiante (*ibid.* : 39) et celui des prions, qui auraient provoqué la crise de la vache folle (*ibid.* : 41). Plus près de nous, le gaz de schiste s'est brusquement imposé dans la discussion publique comme un tel objet échevelé aux attachements risqués. Ces contextes de crise font surgir l'artificielle unité de *la* science et de *la* nature et mettent en évidence, bien au contraire, le laborieux travail de construction de ces objets risqués, les intérêts sous-jacents qui les portent, les communautés qui s'en inquiètent, les politiques qui en arbitrent. Ce que ces objets chevelus font observer, c'est qu'entre le moment où un postulant au monde commun génère de la perplexité, parce qu'il est mal connu, et le moment où il est institué, ou non, dans le collectif, *les sciences* ont multiplié les protocoles et les expérimentations pour être capables de les faire parler. Les faits ne se présentent ainsi jamais seuls, mais ils viennent avec leurs porte-parole. La parole publique doit investir ce hiatus entre la *perplexité* et l'*institution* pour organiser la *consultation* et s'assurer que les humains et les non-humains concernés soient représentés par des porte-parole compétents. Ce n'est qu'au prix de la plus large consultation possible que la *hiérarchisation* des membres du collectif permettra d'instituer ou non le nouveau non-humain. Les termes ci-devant en italique résument les tâches du collectif en voie d'expansion. Doivent s'y ajouter celles de la

séparation des pouvoirs, de la *scénarisation* de la totalité et de l'*administration*. Dans cette nouvelle Constitution, les scientifiques, les politiciens, les économistes, les moralistes, les administrateurs et les diplomates sont appelés à travailler de concert au rassemblement du monde commun⁶⁹.

Cette cosmopolitique repose sur un travail de collection et comporte trois opérations qui remplacent les trois mystères de l'ancienne Constitution :

les propriétés des êtres humains et non humains avec lesquelles [le collectif] doit composer ne sont nullement assurées. Ensuite, [...] pour aller chercher de nouveaux non-humains : les petites transformations opérées par les disciplines scientifiques dans les laboratoires [...] suffisent tout à fait. [...] Enfin, lorsque les non-humains nouvellement recrutés viennent enrichir la démographie du collectif, ils sont bien incapables d'interrompre la discussion, de court-circuiter les procédures, d'annihiler les délibérations : ils surviennent, au contraire, pour les compliquer, pour les ouvrir (*ibid.* : 57-58).

Ainsi apparaissent « trois ensembles d'opération entièrement descriptibles dont aucune ne présente de rupture brutale et, surtout, dont *aucune ne simplifie, par un recours décisif à une transcendance indiscutable, le travail de collection du collectif* » (*ibid.* : 58). Anticipant les accusations de constructivisme, Latour les prévient : « Oui, il y a bien réalité extérieure objective, mais cette extériorité-là n'est pas définitive et signale simplement que de nouveaux non-humains, jamais inclus jusqu'ici dans le travail du collectif, se trouvent mobilisés, recrutés, socialisés, domestiqués » (*ibid.* : 57). Ainsi, les belligérants quittent leurs camps retranchés et investissent le terrain entre les deux. La réalité n'est pas donnée entière et d'emblée, comme avec la nature, mais elle existe, traduite en des termes qui permettent d'évaluer sa compatibilité avec les autres membres du collectif déjà constitué. La construction n'est pas plénipotentiaire et s'applique à donner des mots aux non-humains, à les faire entrer dans le collectif⁷⁰. Après un long détour, on comprendra finalement que Latour ne s'oppose pas absolument à la nature (bien qu'il préfère *les natures*), ce qui importe

⁶⁹ Sur cette sélection, Latour explique qu'il s'est « limité aux seuls métiers que le modernisme a le plus mis à contribution » (2004 : 332), mais il souligne l'importance du droit et des arts : « le droit a toujours eu la politesse d'accepter son relativisme et son constructivisme sans en faire toute une affaire. [...] Même chose pour l'art que nous n'avons pas considéré non plus, malgré son importance dans la formation des tâches du collectif [...] » (*loc. cit.*).

⁷⁰ Dassow Walls poursuit sa lecture latourienne des transcendantalistes et fait voir comment Thoreau se rattache à la nouvelle Constitution : « à partir de Walden Pond et avec une habileté croissante durant les années 1850, [il] a suivi la pratique, pas de la Science, mais des sciences, tissant les humains et les non-humains ensemble en naturalisant le social et en socialisant le naturel » (2011 : 103). Dassow Walls illustre comment Thoreau cherche les « mots pour définir le terrain mitoyen laissé vacant par le modernisme, ni objectif ni subjectif, mais "quelque part *entre*" lui et "les objets", ce qui signifiait décrire l'objet pas comme s'il était "indépendant" mais "comme il est relié à vous. Le fait important est son effet sur moi" » (*ibid.* : 104).

surtout, c'est de lui retrancher le pouvoir de faire taire la parole publique : « [o]ù se trouve donc dorénavant la nature extérieure ? Elle est bien là : soigneusement naturalisée, c'est-à-dire socialisée dans l'intérieur même du collectif en voie d'expansion. Il est temps de la loger de façon enfin civile en lui construisant une demeure définitive » (*ibid.* : 178). Cette nature, s'il faut enfin la définir ici, prendra les termes que Michel Serres lui prête, elle signifiera les « conditions dans lesquelles nous naissons — ou devons demain renaître » (1992 : 75).

L'environnement et le milieu

Si, à la suite de Latour, on se « désintoxiqu[e] de l'idée de nature » (2004 : 64), est-on plus avancé avec celle d'environnement ? Buell observe que le mot apparaît en anglais en 1830 sous la plume de Thomas Carlyle, dans le sens de « l'entourage de quelqu'un » (2005 : 158). Il note également que le terme est contemporain de la révolution industrielle qui a accéléré les transformations imposées par l'humain au monde terrestre modifiant ainsi le sentiment d'appartenance au lieu :

La sensation d'être environné ou positionné commence à céder à une relation dialectique plus embarrassée entre l'être et l'habitat, si bien que l'environnement se présente un peu paradoxalement comme un entourage plus réifié et détaché, qui nourrit ou lie, selon le cas, même lorsqu'il devient moins stable » (2005 : 62).

C'est dire que la fragilisation du milieu a pour effet de transformer l'habitat en environnement, en quelque chose dont il faut se soucier, mais a également pour conséquence de le chosifier et de l'abstraire. L'apparition paradoxale du concept est maintes fois remarquée comme le mentionne également Latour, qui explique ainsi l'apparente contradiction : « le souci de l'environnement commence au moment où il n'y a justement *plus d'environnement*, cette zone de la réalité où l'on pourrait sans souci se débarrasser des conséquences de la vie politique, industrielle et économique des humains » (2004 : 93). L'examen de l'étymologie et de la sémantique du mot montrera que le terme repose sur une idée de centrement.

Le mot est bâti sur « environ » et origine de l'« ancien français *viron*, de *virer* » (*Le Robert*, 2007 : 897) attesté au XII^e siècle dans le sens d'« entour » ; il reprend la forme latine *envirum*, datant de 980 (*loc. cit.*)⁷¹. Le mot compte cinq acceptions dont trois sont d'intérêt ici. Une première, rare, signifie le « résultat » de l'« [a]ction d'environner » (*loc. cit.*). Un vieil

⁷¹ Il n'est pas possible de remonter l'étymologie plus loin à l'aide du *Robert*. Une ressource en ligne indique toutefois que le « terme "virer" trouve son origine dans le grec "gyros" (cercle, tour) puis dans sa transformation latine "gyrare" et "in gyrum" ; dans le latin "virare", "vibrare" (tournoyer) ; dans le gaulois "viria" (anneau, bracelet). Les trois origines se sont mélangées avec le temps » (Bernard, 2009 : [en ligne]). Notons que *gyro*, qui s'écrit également *giro*, conduit au francique « giron » (De Clercq, [s.d.] : [en ligne]).

usage le prend pour « [e]nceinte ; environs d'un lieu » (*loc. cit.*). Quant au sens que le mot a acquis aux États-Unis, *Le Robert* en atteste l'acception en français à partir de « 1964 ; d'après l'anglais américain *environment* » (*loc. cit.*)⁷². Le terme est ainsi défini : « Ensemble des conditions naturelles (physiques, chimiques, biologiques) et culturelles (sociologiques) dans lesquelles les organismes vivants (en particulier l'homme) se développent » (*loc. cit.*). Par extension, le mot est également utilisé pour désigner les « [c]onditions extérieures susceptibles d'agir sur le fonctionnement d'un système, d'une entreprise, de l'économie nationale » (*loc. cit.*). Ces définitions françaises gommant l'idée d'entourage qui demeure toujours bien présente dans celles qui ont cours en milieu anglophone. Observons par exemple les deux définitions significatives du *Collins American English Dictionary* : « all the conditions, circumstances, and influences surrounding, and affecting the development of, an organism or group of organisms » (2012 : [en ligne]) et « all of the conditions, circumstances, etc. that surround and influence life on earth, including atmospheric conditions, food chains, and the water cycle » (*loc. cit.*). Presque toutes les définitions recourent aux mots dérivés de « surround » sauf la deuxième acception de l'*Oxford* qui ramène l'environnement à un équivalent de la nature : « the natural world, as a whole or in a particular geographical area, especially as affected by human activity » (2012 : [en ligne]). Le concept est applicable à un grand nombre de situations et Catherine Rhein, dans le cadre de son étude sur l'émergence de l'écologie humaine, en souligne le caractère abstrait. Elle définit le terme, selon ce qu'elle en observe dans le contexte anglophone, de la façon suivante : « tout ce qui "environne", ce qui entoure un objet quelle qu'en soit la nature (individu, famille, institution) et permet de conceptualiser un mode de relation de cet objet à ce qui l'entoure, le détermine et le définit » (2003 : 169). Rhein analyse les correspondances entre le concept d'environnement et celui de milieu, plus usité en français, du moins jusqu'à récemment. Le premier est « [u]tilisé par les écologues britanniques et américains dès la fin du XIX^e siècle pour désigner le "milieu naturel" des géographes français » (*loc. cit.*)⁷³. Lorsque Park amorcera ses travaux

⁷² Catherine Rhein note que l'emprunt sémantique à l'anglais est contesté : « Le terme d'environnement est certes d'origine latine et française et le géographe J. L. Tissier insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un anglicisme récent » (2003 : 169).

⁷³ Ce sens reprend la deuxième acception du *Collins*, dans sa version internationale, qui diffère de l'américaine citée plus haut : « (*ecology*) the external surroundings in which a plant or animal lives, which tend to influence its development and behaviour » (2012 : [en ligne]).

d'écologie urbaine, il étendra le sens du terme environnement pour inclure le « milieu social », qui correspond au « milieu » français (*loc. cit.*)⁷⁴.

De fait, le mot milieu est sémantiquement beaucoup plus touffu en français que celui d'environnement, mais il demeure compatible avec l'idée d'encerclement. Selon *Le Robert* le mot apparaît au « début du XII^e siècle ; de *mi* et [...] *lieu* » (2007 : 1598). Le préfixe dérive du latin *medius* (*ibid.* : 1591). Quant au mot radical, il est attesté à la fin du X^e siècle à partir du latin *locus* (*ibid.* : 1455). Serres inscrit le lieu comme prémisse de sa réflexion dans *Habiter*. Ainsi simplement ouvre-t-il le premier chapitre : « Nous habitons des lieux » (2011 : 18). Selon son exégèse, « [d]ans nos langues maternelles, latine et grecque, *locus* et *χώρα* [*chôra*], paroles mères du lieu, désignent l'appareil sexuel et génital de la femelle, vulve, vagin et matrice ». Mais s'il s'agit maintenant de définir le *mi*-lieu, c'est que nous sommes déjà *hors* lieu. Le milieu apparaît donc aussi, comme l'environnement, paradoxal. Le lieu d'habitat s'est suffisamment élargi pour qu'il puisse être situé comme ce qui « est à égale distance de ses bords » (*Le Robert*, 2007 : 1598.) Ainsi le premier regroupement de sens du mot signifie « ce qui est à mi-distance dans l'espace ou le temps » (*loc. cit.*). Le deuxième regroupement, au sens figuré, est attesté en 1613 et désigne la « position moyenne » (*loc. cit.*), c'est-à-dire qui évite les extrêmes, que l'on peut interpréter en psychologie, en logique, en politique. Le troisième et dernier grand regroupement signifie « ce qui entoure » (*loc. cit.*). Le premier sens à y être attesté, en 1639, ressortit de la physique ; il s'agit de l'« espace matériel dans lequel un corps est placé » (*loc. cit.*). En 1831 apparaissent deux nouvelles acceptions. La première est plus générale : c'est l'« [e]nsemble des objets matériels, des êtres vivants, des conditions physiques, chimiques, climatiques qui entourent et influencent un organisme vivant. *Le milieu naturel* » (*loc. cit.*). Dans un sens plus étroit, le milieu signifie l'« [e]nsemble des conditions naturelles, des facteurs physicochimiques et biologiques interdépendants (facteurs abiotiques et biotiques) dont dépend la vie des organismes dans un lieu donné » (*loc. cit.*). Il est ici synonyme d'*environnement* et de *biotope*. Diverses modulations de cette acception lui rattachent également les notions de *biosphère*, d'*écosystème*, de *biocénose*, de *biogéographie* et d'*écologie*. Enfin, on retiendra un dernier sens attesté en 1842 qui relie le milieu à l'étude des sociétés, soit l'« [e]nsemble des conditions extérieures dans lesquelles vit et se développe un être humain » (*loc. cit.*).

⁷⁴ Ce sens revient à la première acception « internationale » du *Collins* : « external conditions or surroundings, especially those in which people live or work » (*loc. cit.*). Ces deux définitions, qui recoupent exactement les distinctions de Rhein, sont toutefois fusionnées dans l'*Oxford* : « the surroundings or conditions in which a person, animal, or plant lives or operates » (2012 : [en ligne]).

On le voit, environnement et milieu sont similaires, mais le premier est « passé [...] dans le vocabulaire politique par la voie du droit international sur la protection du milieu naturel et par les débats qui en ont précédé la mise au point dans les grandes instances internationales que sont l'Organisation des Nations Unies, dont l'UNESCO » (Rhein, 2003 : 169). Malgré cette proximité des concepts, le fait que le milieu dérive de la *chôra* en fait un lieu moins abstrait, qui révèle, ainsi que Christiane Lahaie l'exprime, « une manière d'être *quelque part* » (2009 : 35). Dans les termes d'Augustin Berque qui interprète ce concept platonicien, on parlera également d'un lieu « existentiel » (cité par Lahaie, *loc. cit.*). Ainsi, le milieu sera proche, vécu, concret, alors que l'environnement sera lointain, représenté, abstrait. Gilles Gagné exprime ces idées en d'autres termes : « chaque espèce *connaît son milieu*, et ce qu'elle *ne connaît pas immédiatement* [...] [c'est] son *environnement* » (2006 : 137)⁷⁵. C'est comme si milieu et environnement s'articulaient en cercles concentriques, le premier au centre, le second l'encerclant. Contrairement aux définitions de l'environnement en langue anglaise, les définitions du milieu proposées par *Le Robert* ne recourent pas explicitement à l'idée d'entourer, mais le sens y est implicite, compte tenu du regroupement sémantique auquel elles appartiennent.

L'environnement et le milieu peuvent en outre se comprendre comme des actualisations d'une conception de l'espace. Christiane Lahaie fait observer que « deux systèmes philosophiques se côtoient dans le but de concevoir l'espace. D'une part, il y a l'espace de la *centralité* — matériel — [...], d'autre part, [...] l'espace — transcendant — de *l'étendue* » (2009 : 25-26). Le premier ressortit de Kant et de Merleau-Ponty, le second, de Descartes (*loc. cit.*). Lahaie esquisse ces deux conceptions selon les termes d'Abraham A. Moles et d'Élisabeth Rohmer. Ainsi, l'espace de la centralité « se définirait comme suit : « [u]ne phénoménologie de l'espace [...] partira du lieu de mon corps, Ici et Maintenant, elle le prendra comme centre » » (cité par Lahaie, 2009 : 25). Moles et Rohmer signalent en outre que « [l]a philosophie de l'Espace Centré est une philosophie du conflit, du combat entre la prééminence du Moi et la prééminence de l'Autre » (*loc. cit.*). En ce qui concerne l'espace de l'étendue, les mêmes auteurs le « décrivent ainsi : “[l]e monde y est [...] étendu et illimité, contemplé par un observateur qui n'y habite pas, dans lequel tous les points sont équivalents [...]” » (*ibid.* : 26). Il produit une objectivation qui postule, toujours selon Moles et Rohmer, « l'équivalence de principe, sauf attributs particuliers, de tout objet ou de tout être qui peuple

⁷⁵ L'espèce humaine fait exception dans la mesure où elle « construit une articulation cognitive entre » les deux (Gagné, 2006 : 139).

l'espace, aux yeux d'un observateur hors jeu, hors du monde, qui contemple celui-ci derrière la vitre du laboratoire [...] » (*loc. cit.*). Selon ce qui précède, on n'aura pas de mal à se convaincre que l'environnement et le milieu, malgré leurs différences d'échelle et de qualité, se rattachent à l'espace de la centralité. L'environnement croisera peut-être davantage l'espace de l'étendue à cause de sa plus grande abstraction, mais il demeure « autour » de l'humain qui le pense. Or, dans les perspectives de l'écocritique et de l'écopoétique, ces concepts deviennent problématiques si l'on accorde du crédit à la recherche qui justement vise le décentrement de l'humain. En outre, l'écocritique s'est érigée contre ce combat entre soi et l'autre et aspire plutôt à établir un réseau interrelationnel. Si l'environnement et le milieu pointent donc bien vers ce qu'ils persistent à signifier : un entour qui encercle le centre habité d'un territoire environnant, il est difficile de conclure qu'ils conviennent tout à fait à une réflexion qui se veut écocritique⁷⁶. Serres, pour sa part, a réglé son compte avec l'environnement et il donne ce conseil :

Oubliez donc le mot environnement [...]. Il suppose que nous autres hommes siégeons au centre d'un système de choses qui gravitent autour de nous, nombrils de l'univers, maîtres et possesseurs de la nature. Cela rappelle une ère révolue, où la Terre [...] placée au centre du monde reflétait notre narcissisme, cet humanisme qui nous promeut au milieu des choses ou à leur achèvement excellent. Non. La Terre exista sans nos inimaginables ancêtres, [...] alors que nous ne pouvons exister sans elle. De sorte qu'il faut bien placer les choses au centre, et nous à leur périphérie, ou mieux encore, elles partout et nous dans leur sein, comme des parasites (1992 : 60).

Cette finale désillusionnée est le prélude d'une révolution transformant les parasites en symbiotes (*ibid.* : 61) sur la Terre qui, elle, revient au centre, non pas de l'univers, mais de nous. Dans les faits, il est difficile de se passer entièrement de l'une ou de l'autre notion. Dans la suite, je retiendrai le concept de milieu dont la proximité et l'existentialité obligent à plus de précaution, et rendu inévitable, d'une certaine manière, à cause de notre corps.

L'humain et le non-humain

On vient de voir que les concepts de nature, d'environnement et de milieu entrent en contradiction avec le projet même de l'écocritique, le premier parce qu'il implique une rupture qui rend la relation à la société impossible, les seconds parce qu'ils postulent un anthropocentrisme alors qu'un biogéocentrisme est plutôt recherché. Voilà sans doute des

⁷⁶ Faut-il croire qu'elle s'accommoderait mieux d'un espace de l'étendue où l'observateur-sujet est isolé de l'espace-objet ? Il est permis d'en douter compte tenu des analyses de la modernité que les écocritiques ont relayées, dont la critique latourienne de la nature qui montre les limites de cette rupture.

raisons pour lesquelles plusieurs écocritiques, faute de mieux, se sont tournés vers le terme de non-humain afin de désigner cet innommable auquel il s'agit de s'unir. On pourrait se croire de retour au point de départ puisque l'expression désigne tout ce qui n'est pas humain et semble revenir, par la porte de derrière, à la vivisection entre l'humain et le monde. N'y aurait-il pas lieu de se méfier d'une désignation qui procède de la négation ? Il y a quelque chose de gênant à sonder une réalité en la privant d'un sens ; c'est, d'une certaine façon, lui retirer une consistance ontologique, ce qui est bien contraire à l'intention. En outre, retenir le non-humain, dont la base est forcément l'humain, n'est-ce pas faire l'économie de la critique de l'humanisme ? Je tenterai de débrouiller ces questions en procédant, comme pour les concepts précédents, à une première exploration étymologique et sémantique avant d'examiner des avenues possibles.

Il faut noter dès le départ que le mot *humain* a connu une promotion récente. Encore aujourd'hui nombreux sont ceux qui recourent à celui d'*homme* pour parler de l'espèce humaine en général. Cependant, le féminisme a forcément eu pour effet de déplacer ce terme et de lui préférer celui d'humain, aménageant ainsi pour la femme la possibilité d'une place dans le concept. Ce déplacement dans l'usage n'est toutefois pas encore entériné dans les dictionnaires de langue — par exemple *Le Robert* qui demeure « l'héritier d'une tradition » (2007 : xxii) — et il faut se tourner vers le mot *homme* pour trouver la définition de l'« être humain »⁷⁷. Ainsi, à l'entrée « humain » correspondent essentiellement les acceptions adjectivales et une part congrue concerne la fonction nominative du terme qui signifie « [c]e qui est humain ; l'homme et ce qui appartient à l'homme. *Réduire le monde à l'humain* » (*ibid.* : 1256). Le sens qu'on lui donne aujourd'hui pour parler de l'« homme » est tout de même attesté dès le XIII^e siècle, mais son emploi est littéraire. Sur le plan étymologique, *humain* dérive du « latin *humanus* » vers 1150 (*loc. cit.*). Quant au mot *homme*, il apparaît dans la langue française à la fin du X^e siècle et provient « du latin *hominem*, accusatif de *homo*, *hominis*, dont le nominatif *homo* a donné le pronom *on* » (*ibid.* : 1243). Mais comment interpréter ces origines latines et à quoi les rattacher ?

Maurice Tournier examine diverses hypothèses sur les racines de ces mots de même que leurs significations. Il remonte une première lignée, la plus courante, selon laquelle « [l']*homme* sort de la terre » (2001 : 147) : « les latins *homo*, *homo* (et *nemo*), *humanus*, s'originent dans *humus*, la terre. La racine archaïque de cet *humus* est à trouver, elle, dans le "thème" °*ghem-*, *ghom-*, *ghm-*, qui serait en indo-européen le "principal nom de la terre" [...] »

⁷⁷ C'est toujours le cas dans l'édition de 2012.

(*loc. cit.*). Ces rapprochements concordent avec les mythes chtoniens de la création de l'être humain. Dans la Genèse, « *Adam* est issu d'*Adamah*, la terre, la poussière » (*ibid.* : 146). De façon similaire, « la terre était déjà l'origine de l'homme à Ur et à Babylone : Ea/Enki le civilisateur puis son fils Marduk l'ordonnateur l'ont en effet façonné de la boue primordiale » (*loc. cit.*). Toutefois, des considérations morphologiques et sémantiques laissent planer un doute sur cette première piste étymologique. D'abord, « *humanus* s'expliquerait mal en dérivé d'*homo*, à cause de son *U* » (*ibid.* : 147), ensuite les latinistes pensent qu'« [u]n Romain ne pouvait apercevoir aucun rapport entre les formes de *homo*, *hemo* et celle de *humus* » (Meillet, cité par Tournier, *loc. cit.*). Tournier examine d'autres racines qui ont conduit à des mots qui désignent *homme* en d'autres langues : « °*mard*, qui signifie "le mortel" [...] a donné [...] en vieux persan *martiya*, en ancien arménien *mard* (arménien moderne *marth*) [...] » (Tournier, *ibid.* : 148). Il examine ensuite le rapprochement, en langue sanskrite, « entre l'humain (*manu-*) et le mental (*mana-*) » (*ibid.* : 149) et, enfin, l'avis des linguistes : « les formes sanskrites et, peut-être, germanique viennent de la racine IE °*men-*, qui "indique les mouvements de l'esprit" [...] » (*loc. cit.*). De cette racine proviennent plusieurs mots se rattachant à l'esprit et à la pensée et, parmi d'autres, les versions du mot *homme* en allemand, en anglais, en danois : *Mann*, *man* et *mand* (*ibid.* : 150). Selon cette piste, « [l]'homme naît avec la pensée » (*ibid.* : 148). Cette illumination a, comme il faut s'y attendre, de la parenté avec le divin ; ainsi, « [l]'homme ne serait plus défini comme terrestre et obscur par opposition au céleste et lumineux [...], mortel face à l'Immortel ou au Non-né, esprit tiré de l'Esprit suprême » (*ibid.* : 150). Tournier explore encore une troisième hypothèse qui se rattache à la théorie linguistique d'une protolangue, à la source de toutes les autres. Cette théorie a conduit à l'observation de « 27 "racines mondiales" » (*loc. cit.*). Parmi elles, les linguistes « séparent radicalement celle de l'homme et celle de la pensée, *mano* et *mena*. [...] À la première, ils rattachent le sanskrit *mānu-*, l'aveistique °*manus* » (*loc. cit.*), mais aussi une quantité importante de vocables dans des langues dont « la liste est très longue puisqu'elle va de l'Afrique à l'Asie et aux Amériques » (*ibid.* : 150-151). Selon cette nouvelle piste, « laïque » (*ibid.* : 150), « [l]'homme vient de l'homme » (*loc. cit.*). Mais, encore, quelque chose ne va pas : « la préfixation *ho* de notre *homme* demeurerai, au niveau de cette origine, toujours inexpliquée ». En bout de course, Tournier émet une hypothèse qui repose sur « [u]ne étymologie "plurielle" » (*ibid.* : 151), que je citerai un peu longuement afin de ne pas réduire indûment le propos.

Sur une étymologie °*mannu*, archi-archaïque (plus une racine est étendue aux quatre coins du monde, plus — sauf emprunt — elle pourrait être ancienne, datant d'avant la diffraction des langues), seraient venues se greffer des analogies

sémantico-formelles sous forme d'étymologies populaires ou de fausses étymologies savantes, ressourçant le mot *homme* dans une cosmogonie (la terre, dans le Poème du Supersage, l'Enûma Elish, la Genèse et d'autres traditions telluriques), une tragédie (la mort) ou une métaphysique (l'Esprit, dans le Mahâbhârata).

Homo,-ini s'expliqueraient alors, avec des siècles d'intervalle, comme composé de deux thèmes : une racine primordiale °*mn*, et un élément préfixé en *hôm-* du nom évolué de la terre (°*ghm-*) (*ibid.* : 152).

Alors, d'où vient l'humain ? De la terre, de l'esprit, de lui-même ? La solution est sans doute en d) toutes ces réponses sont bonnes. L'intérêt de l'exposé de Tournier qui offre de réfléchir sur les significations originaires de l'*humain* repose en outre sur sa chute qui fait suite à une observation de Georges Gougenheim :

Aux familles de mots étymologiques soigneusement dressées, aux considérations de structure mentale qui s'efforcent de systématiser le vocabulaire, se superpose un système d'attraction qui se joue des origines et qui redistribue les mots selon de nouveaux sens et de nouvelles valeurs (cité par Tournier, *loc. cit.*).

Et Tournier de conclure : « il n'y a pas de langue hors culture ; il n'y a pas d'avancée culturelle sans métissage et refondation » (*loc. cit.*). Voilà qui résume assez belle ment un aspect de la démarche que j'ai suivie jusqu'à maintenant, notamment, en chargeant l'*oikos* de sa dimension bâtie, en ramenant le sens de cet étymon à la concrétude de la maison, du lieu d'habitat, et en mettant en valeur l'exégèse de Lyotard qui, au cœur de cette maison, fait battre la vie intra-utérine. Mais j'anticipe sur la suite. Revenons à nos humains.

Voyons donc les sens contemporains de l'*humain* tels qu'ils sont listés à l'entrée de l'*homme* usurpateur de l'espèce. L'article du *Robert* comporte trois regroupements sémantiques dont seul le premier est pertinent ici, car il désigne l'« être humain » (2007 : 1243) entendu de manière générale. Le deuxième concerne l'« être humain mâle » (*loc. cit.*) et le troisième le « jeune homme » (*ibid.* : 1244). Dans le premier regroupement se trouvent trois catégories. La toute première acception ramène le mot à un « terme de taxinomie animale » (*loc. cit.*) qui signifie : « [ê]tre (mâle ou femelle) appartenant à l'espèce animale la plus évoluée de la Terre, mammifère primate de la famille des hominidés, seul représentant de son espèce (*Homo sapiens* [...]) » (*loc. cit.*). Le *Robert* ajoute qu'il « est un animal très proche des grands singes » et en énumère les « caractères spéciaux : bipédie, différenciation fonctionnelle des mains et des pieds, masse plus importante du cerveau, langage articulé, intelligence développée, en particulier faculté d'abstraction et de généralisation » (*loc. cit.*). Une deuxième catégorie ramène l'homme à sa dimension sociale en tant que « membre de l'humanité » (*loc. cit.*). Ce sens est attesté à la fin du XII^e siècle : « [ê]tre humain actuel considéré comme un être social » (*loc. cit.*). Il a le sens des synonymes *individu*, *personne* ; on le reconnaît dans « [l]es droits de l'homme » (*loc. cit.*) ; il est visé par la « Déclaration des

droits de l'homme et du citoyen, de 1789 » (*loc. cit.*). C'est, en somme, le sujet de droit. Là se pose toute la question de savoir si cette prérogative est le seul apanage de l'humanité, si elle peut être partagée avec les animaux, les végétaux ou avec « la terre, les eaux et le climat, le monde muet, les choses tacites placées jadis là comme décor autour des représentations ordinaires, tout cela, qui n'intéressa jamais personne [...] » (Serres : 1992 : 16). Une troisième catégorie a trait à la « psychologie de l'homme » (*loc. cit.*) et concerne ses qualités, ses faiblesses, son humanité (*loc. cit.*).

Chez les écocritiques de la première vague, le rapport à l'humain est difficile. Buell l'inscrit dans une « esthétique du renoncement » [...] qui marque une écriture environnementale sciemment dévouée à résister à l'anthropocentrisme, quelquefois jusqu'au point d'éliminer entièrement les figures humaines des mondes imaginés » (2005 : 100). Parmi les écocritiques de la deuxième vague toutefois, l'humain retrouve son droit de cité. Quelle que soit leur tendance, la conception que les écocritiques se font de l'humain — ils utilisent d'ailleurs *human* et non pas *man* — est darwinienne, ce qui permet de définir

homo sapiens comme un ordre d'être qui n'a pas été créé de manière providentielle, mais par un processus « naturel » qui ne se soucie pas plus de la survie des humains que du bien-être des autres espèces, même s'il arrive que les humains correspondent encore au stade le plus élevé de l'évolution » (*loc. cit.*).

Les humains font partie de la « communauté biotique » (*loc. cit.*), concept créé par Leopold dans son « éthique de la terre » qui attribue des droits aux formes de vie non humaines » (*loc. cit.*). Malgré les divers courants qui traversent l'écocritique, Buell affirme que tous s'entendent pour « définir l'identité humaine non pas comme autonome [free-standing], mais en termes de sa relation avec l'environnement physique et/ou les formes de vie non humaines » (*ibid.* : 101). Tout est donc question de relation et c'est en vertu de cette exigence relationnelle que le couple humain-non-humain peut ne pas se ramener à une nouvelle dichotomie. On retiendra donc ici le concept d'humain, comme point de départ, tout en sachant qu'il est sous haute surveillance. Il a au moins pour lui d'être le fruit d'une première réunion, celle de la femme et de l'homme. Compte tenu de l'examen conceptuel qui précède, il apparaît que la définition de l'écocritique de Garrard, qu'on relira ici, est sans doute la mieux avisée : il s'agit de « l'étude de la relation de l'humain et du non-humain, à travers l'histoire culturelle humaine et entraînant l'analyse critique du terme "humain" lui-même » (2004 : 5). Je proposerai toutefois une autre définition dans le but d'explorer la manière de Latour d'associer les humains et les non-humains, et pour lequel « [l']humanisme [...] doit devenir expérimental » (2004 : 263).

Les relations

Si les termes pleins que sont humain, non-humain, milieu, environnement, nature, monopolisent l'attention, il reste que la question des relations entre eux est peut-être la plus cruciale. Une recherche un peu générale sur les « liens », les « rapports » qui établissent une relation « entre des choses » (*Le Robert*, 2007 : 2174) ou « entre des personnes » (*ibid.* : 2175) laisse rapidement comprendre qu'il est impossible de commencer à en saisir l'ensemble à moins d'en faire le seul objet d'une recherche déterminée et soutenue. Dans le sens de *rapport*, qui constitue le deuxième regroupement sémantique du *Robert*, le mot *relation* est défini, en termes philosophiques : c'est le « [c]aractère de deux ou plusieurs objets de pensée en tant qu'ils sont englobés dans un même acte intellectuel » (*ibid.* : 2174). Suit la liste des « [p]rincipaux types de relations[:] analogie, appartenance, causalité, coexistence, correspondance, identité, inférence, opposition » (*ibid.* : 2175). On trouvera de nombreuses autres relations en logique, en mathématiques, en géométrie, en musique (disciplines explicitées par *Le Robert*), mais comment ne pas penser à celles qu'on colligerait en linguistique, en psychologie, en géographie, en sociologie, en économie et, bien sûr, en écologie, pour ne nommer que ces sciences. Parmi les rapports entre les personnes, deux acceptations ne sont pas étrangères à mon propos. La première remonte à 1657 et désigne le « [l]ien de dépendance ou d'influence réciproque » (*loc. cit.*) ; la deuxième désigne le « [l]ien moral et variable entre groupes (peuples, nations, États) » (*loc. cit.*). Cet horizon conceptuel des relations humaines et politiques recoupe également le domaine des « relations publiques » (*loc. cit.*). Dans une perspective écocritique, les non-humains sont appelés à être considérés parmi ces personnes et ces groupes même si le problème de leur inscription dans le collectif demeure à peine exploré. Le troisième regroupement de sens colligés par *Le Robert* concerne les relations « entre des êtres vivants et un milieu » (*loc. cit.*). Elles désignent ici « [t]out ce qui, dans l'activité d'un être vivant, implique une interdépendance, une interaction (avec un milieu) » (*loc. cit.*). Le terme à mettre en évidence ici est celui d'*activité* en ce qu'il peut être intégré dans une perspective actancielle qui sera exposée sous peu. On retrouve dans ce regroupement l'acceptation philosophique de « [l]a relation du sujet et de l'objet » (*loc. cit.*), qui a été maintes fois critiquée, tellement qu'elle apparaît désormais aporétique. Enfin, une acceptation physiologique signale les « [f]onctions de relation, qui ont pour effet de mettre l'organisme animal en relation avec le milieu extérieur. *Les fonctions de relation comprennent l'activité nerveuse* (sensation, réponse musculaire, etc.), *les diverses régulations* » (*loc. cit.*). Une analyse qui partirait dans cette direction plus phénoménologique est certainement pertinente dans une perspective écocritique afin de documenter les

modalités perceptives et esthétiques qui sont mises en jeu dans la représentation des interactions au sein des milieux. Ce n'est cependant pas la piste qui a été privilégiée ici. L'étymologie du mot *relation* a de quoi réjouir l'esprit littéraire puisqu'il s'appuie sur le « latin *relatio* » (*ibid.* : 2174) qui signifie « récit » (*loc. cit.*), puis « rapport, lien » (*loc. cit.*). Ces usages sont attestés au début du XIII^e siècle. Le mot est de la famille de « *referre* "reporter" et "rapporter" » (*loc. cit.*) et les termes « relater, référer, et référendum » (*loc. cit.*) y sont rattachés. Établir une relation entre l'humain et le non-humain peut ainsi se ramener à l'idée de construire un récit les unissant, à relater leur histoire commune. Le premier regroupement sémantique du terme est directement relié à cette étymologie et comporte les synonymes : *procès-verbal*, *témoignage*, *compte rendu* et *récit* (*loc. cit.*). Relation signifie donc, ici, « [r]écit fait par un voyageur, un explorateur », sens attesté en 1602. En 1690, on a désigné par l'expression « [t]erme de relation » (*loc. cit.*) un « mot indigène rapporté par un voyageur » (*loc. cit.*). Cet horizon sémantique n'est pas étranger à la manière dont Latour aborde la question de la relation entre les humains et les non-humains, car il est question de faire parler des mondes étrangers par des « explorateurs » qui peuvent en témoigner. Ainsi seront reconnues les associations constituées par les entités relationnelles.

C'est que Latour se demande comment mettre en relation les membres humains et non humains du collectif une fois que la nature et, conséquemment, la société, ennemies de toujours, sont écartées de la « *res publica* », de la « chose publique », bref de la « République » (2004 : 88-89) où elles paralysent les débats. Nul besoin d'attendre une nouvelle métaphysique « moins dualiste, plus généreuse, plus chaleureuse, [...] les métaphysiques ayant la fâcheuse caractéristique de déboucher sur des disputes interminables » (*ibid.* : 96). Plus pragmatique, Latour propose de procéder dès maintenant à des « échanges de propriétés » (*ibid.* : 98) entre les humains et les non-humains afin de les civiliser et d'ouvrir la discussion. Le « premier partage » est celui de la parole. Ainsi, Latour avance « que les blouses blanches ont inventé *des appareils de phonation qui permettent aux non-humains de participer aux discussions des humains lorsqu'ils deviennent perplexes à propos de la participation des entités nouvelles à la vie collective* » (*ibid.* : 104-105). Ce partage s'accompagne de la nécessité de « savoir douter de ses porte-parole » (*ibid.* : 99). En effet, les humains comme les non-humains sont « engagés dans de nombreux *embarras de parole* » (*loc. cit.*), c'est-à-dire que la représentation de leurs porte-parole n'est pas limpide et passe par des « états intermédiaires [...] de traduction, de trahison, de falsification, d'invention, de synthèse, de transposition » (*ibid.* : 101). Un des buts de la discussion conduit justement à l'identification des « témoins fiables », soit « les situations capables d'éprouver la

fidélité des représentations » (*ibid.* : 362). Ceci étant, « [g]râce à la notion de porte-parole, un rassemblement peut déjà commencer qui ne diviserait plus d'avance les types de représentants entre ceux qui démontrent ce que sont les choses et ceux qui affirment ce que veulent les humains » (*ibid.* : 102). Latour exemplifie ce type d'assemblée, où humains et non-humains sont convoqués à une même table, par celle qui a conduit au protocole de Kyoto (*loc. cit.*)⁷⁸. Ce partage de la parole « fusionn[e] des procédures dont les unes viennent du laboratoire, les autres des assemblées représentatives » (*ibid.* : 110). Un « deuxième partage » consiste à reconnaître l'action des « associations d'humains et de non-humains » (*ibid.* : 109). Ces derniers sont saisissables parce qu'« une série d'épreuves permettent de dire qu'ils *agissent*, c'est-à-dire, tout simplement, *qu'ils modifient d'autres acteurs par une suite de transformations élémentaires dont on peut dresser une liste grâce à un protocole d'expériences* » (*ibid.* : 114). Cet agir des non-humains est perceptible par le truchement des laboratoires des humains capables d'enregistrer ces transformations. Ainsi considérés, les non-humains ne sont pas des objets, mais des « actants » (*ibid.* : p. 115) rendus sensibles par leurs effets ; les humains ne sont pas des sujets, mais équivalent à des expérimentations vérifiables dans la réalité, capables de mettre les actants en relief. Latour explique comment cette notion d'actant qui correspond à la « définition minimale de l'action [...] de Greimas [...] s'est avérée fort utile pour l'analyse de l'émergence des nouveaux acteurs dont les performances (ce qu'ils font dans les épreuves) précède toujours leurs compétences (ce qu'ils sont) » (*ibid.* : 321). C'est ainsi qu'il propose de s'écarter de la métaphysique du sujet et de l'objet au profit, notamment, d'une dynamique « d'acteurs sociaux » (*ibid.* : 116) « si l'on prend au pied de la lettre le terme d'*associations* » (*loc. cit.*). Ainsi, le non-humain est désormais doté de parole et il acquiert le statut d'acteur social, mais il n'est pas pour autant une pure construction de l'esprit, car il est « récalcitrant » : « [l]es acteurs se définiss[e]nt avant tout comme des obstacles, des scandales, comme ce qui suspend la maîtrise, comme ce qui gêne la domination, comme ce qui interrompt la clôture et la composition du collectif » (*ibid.* : 122). L'expérimentation la mieux conçue est susceptible de provoquer des surprises qui montrent la « récalcitrance » (*loc. cit.*) du non-humain, ce qui permet de « donner à toutes les associations d'humains et de non-humains la quantité minimale de réalité qui convient pour les assembler » (*ibid.* : 123). Le troisième partage est donc celui de la réalité,

⁷⁸ Pour un exemple plus encourageant parce qu'il a donné des résultats concluants, on peut se référer au protocole de Montréal qui a permis de statuer sur l'entité CFC, laquelle a soulevé la perplexité, suscité les consultations, conduit à l'établissement des hiérarchies, si bien qu'elle s'est vue bannie, c'est-à-dire refusée d'accès à l'institution et rejetée du monde commun.

perceptible parce que les non-humains déjouent les prédictions. Enfin, les associations d'humains et de non-humains, articulées par la parole, l'action et la réalité, ont « des habitudes plutôt que des essences » (*ibid.* : 129). Ces dernières, relevant de l'ancienne Constitution, sont immuables, alors que les habitudes « peuvent être révisées en cours de procédure si le jeu en vaut vraiment la chandelle » (*loc. cit.*). Par ce partage d'attributions qui permet de lancer le travail de collection du monde commun, Latour pose dans les formes une « métaphysique expérimentale » (*ibid.* : 131) chargée de composer progressivement « l'ameublement du plurivers » (*ibid.* : 96) au lieu de le prendre pour acquis selon une « métaphysique de la nature » (*ibid.* : 131) et de chercher à le « découvrir ». Chaque association d'humains et de non-humains se présente comme une entité, une proposition à prendre en délibéré dans les chambres de la nouvelle Constitution : celle de la prise en compte (perplexité, consultation) et celle de l'ordonnement (hiérarchie, institution). Ainsi, « nous allons dire qu'une rivière, un troupeau d'éléphants, un climat, El Niño, un maire, une commune, un parc, présentent au collectif des propositions » (*ibid.* : 124). Ces quelques exemples permettent de se représenter la variété des entités envisagées par le fonctionnement de cette écologie politique.

J'ai tenté d'appréhender la multiplicité des combinaisons possibles en élaborant une typologie restreinte des associations d'humains et de non-humains conçue à partir de la définition de l'écologie humaine de Crognier, citée plus haut. Cette définition est intéressante dans la mesure où elle explicite « les relations des êtres humains avec leur environnement naturel et édifié » (1994 : 5), comprenant ainsi d'emblée les milieux bâtis. En outre, Crognier sollicite l'imagination typologique en soulignant l'interaction entre les milieux et les règnes du vivant, si bien qu'à partir de sa définition, il est possible d'élaborer un tableau à double entrée où chaque catégorie joue tour à tour le rôle d'actant et d'acté. Les catégories de départ que propose Crognier ont toutefois été revues de manière à rendre compte des lectures dont le présent travail fait état. En fait, cette typologie permet de situer le domaine de ma recherche, qui est signalé par les cases ombrées (voir le tableau 4). Ainsi, les analyses à venir chercheront à comprendre comment les humains agissent sur les milieux bâtis et physiques, puis comment ces milieux bâtis et physiques agissent sur les humains.

Quelques remarques s'imposent à propos de cette typologie dont la première, un classique du genre, consiste à préciser qu'il s'agit d'une simplification, ce que veut rendre évident au premier regard le titre de « typologie restreinte ». L'état de la biologie répertorie aujourd'hui six règnes du vivant classés en procaryotes, empire auquel appartiennent les bactéries, et en eucaryotes, où se retrouvent les protozoaires, les chromistes, les plantes, les

mycètes et les animaux⁷⁹. Cette classification est elle-même provisoire et évolue avec les avancées de la biologie dans le domaine. C'est donc dire que la seule mention des milieux végétaux et animaux constitue une réduction considérable. Par ailleurs, les catégories ne sont pas mutuellement exclusives puisque l'humain appartient au règne animal et le bâti est une modalité de la culture. Cependant, il importe de les considérer séparément afin de rendre compte de différences qualitatives significatives.

Tableau 4 — Typologie restreinte des relations actancielles des associations d'humains et de non-humains.

		Actés					
		MILIEUX ^H	PHYSIQUES	VÉGÉTAUX	ANIMAUX	HUMAINS	CULTURELS
Actants	PHYSIQUES	P ⇒ P	P ⇒ V	P ⇒ A	P ⇒ H	P ⇒ C	P ⇒ B
	VÉGÉTAUX	V ⇒ P	V ⇒ V	V ⇒ A	V ⇒ H	V ⇒ C	V ⇒ B
	ANIMAUX	A ⇒ P	A ⇒ V	A ⇒ A	A ⇒ H	A ⇒ C	A ⇒ B
	HUMAINS	H ⇒ P	H ⇒ V	H ⇒ A	H ⇒ H	H ⇒ C	H ⇒ B
	CULTURELS	C ⇒ P	C ⇒ V	C ⇒ A	C ⇒ H	C ⇒ C	C ⇒ B
	BÂTIS	B ⇒ P	B ⇒ V	B ⇒ A	B ⇒ H	B ⇒ C	B ⇒ B

L'expression « milieux exposant h » signifie que les milieux sont exposés par les humains. C'est par là que toutes les associations, malgré celles qui semblent à prime abord exclure de fait humain (comme $V \Rightarrow P$) représentent bien en fait des associations d'humains et de non-humains. On pourrait également signaler cette association de la façon suivante : $(V \Rightarrow P)^H$.

La case $(H \Rightarrow H)^H$ semble aporétique à prime abord, car on y cherche la part de non-humain, ce qui défie le contexte de la typologie qu'il faut gauchir un peu. De fait, cette association est inconcevable *in abstracto* et elle doit se manifester dans différents milieux, comme toutes les autres d'ailleurs. Par exemple, la relation d'humain à humain est différente dans une usine, une école, un hôpital, un appartement, un champ de mines, sur une montagne ou par le truchement de différents objets. Il faudrait ainsi imaginer que toutes les associations se manifestent dans un substrat qui les porte. Par ailleurs, la case peut se révéler heuristique et permettre de penser l'humain en des termes qui proposent une exploration de sa part de non-humanité (et non d'inhumanité). N'est-ce pas ce que fait, par exemple, Amélie Nothomb dans sa *Métaphysique des tubes* en examinant la tentation de la mort, ce passage ultime qui fait entrer l'humain dans le non-humain ? Et puis, comment considérer les bactéries qui peuplent mon tube digestif ? Sont-elles moi ? En fait, ce long tube qui me traverse de part en

⁷⁹ Selon l'article « Règne (biologie) », *Wikipédia*, [En ligne], (19 décembre 2012), [http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A8gne_\(biologie\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A8gne_(biologie)) (page consultée le 31 décembre 2012).

part, relié au monde extérieur, permet l'ingestion du non-humain dans mon corps qui en métabolise ce qu'il peut et le fait humain. Suis-je donc un tube, habitat du non-humain et hôte de colonies de bactéries ? Malgré les quelques délires que suscite la typologie, son intérêt est surtout de mettre en relief l'agir du non-humain qu'on a l'habitude de placer le plus souvent dans une situation passive, comme recevant plutôt l'agir de l'humain. Toutefois, l'analyse sémiologique du littéraire, et peut-être encore davantage du filmique, ouvre des perspectives pour l'examen de cet agir du non-humain.

2.2. Les actions des personnages anthropomorphes et non anthropomorphes

Latour décrit les associations d'humains et de non-humains dans le contexte de la philosophie politique et de la recherche scientifique. Par contre, son travail est émaillé d'incrustations qui sollicitent la réflexion littéraire, par exemple : « Le langage n'est pas coupé du plurivers, c'est l'un des dispositifs *matériels* par lesquels nous "chargeons" les plurivers dans le collectif » (*ibid.* : 126). En y regardant de près, cette observation ne ramène-t-elle pas, en des termes différents, au projet de l'écocritique ? De plus, Latour aménage une place pour l'imaginaire dans le monde commun. Il reproche au modernisme la délégitimation et l'exclusion des autres modalités d'attribution de sens qui ne procèdent pas de la raison appliquée à la nature. Ainsi, le modernisme « se content[e] benoîtement de constater leur radicale inexistence sous la forme de fictions, de croyances, d'irrationalités, de billevesées, de mensonges, d'idéologies, de mythes » (*ibid.* : 238-239). Selon les procédures définies par Latour, ces formes culturelles peuvent à tout le moins désormais soumettre leurs propositions afin de réclamer un arrangement dans le cosmos. Par ailleurs, la nouvelle Constitution comporte une fonction de « scénarisation de la totalité » (*ibid.* : 219) qui permet d'« imaginer un monde commun simplifié mais cohérent et total » (*loc. cit.*). Cette tâche, Latour l'assigne aux scientifiques dont les scénarios provisoires sont critiqués par les politiques, les économistes et les moralistes, mais comment ne pas reconnaître là une fonction proprement littéraire ? Malgré, donc, le contexte de l'écologie politique dans lequel les concepts de Latour sont élaborés, je me propose de les détourner au profit de la présente recherche sémiologique, ce qui sera un retour des choses, que j'espère juste ou à tout le moins heuristique, puisque Latour emprunte à la sémiotique de Greimas. Ainsi, je tenterai d'appliquer ce concept des *associations d'humains et de non-humains* à l'analyse écocritique des œuvres filmographiques envisagées. Ce projet amène d'abord à redéfinir l'écocritique dans les termes de Latour, définition qui sera aussi orientée par la réflexion de Serres.

Définition exploratoire de l'écocritique

L'écocritique est donc entendue ici comme la démarche par laquelle l'humain analyse ses productions culturelles dans le but de comprendre, d'une part, comment elles représentent les actions réciproques à l'œuvre au sein des associations d'humains et de non-humains et, d'autre part, comment celles-ci s'inscrivent dans des actions réciproques avec le monde, au regard de l'habitabilité de la Terre pour les vivants qui naissent et pourront faire naître à leur tour. Le recours au concept de *productions culturelles* permet de ne pas fermer la définition au domaine littéraire et doit être entendu dans son sens le plus large jusqu'à inclure le milieu bâti. Le concept ne saurait être restreint à l'acception qui prévaudrait dans le domaine des « industries culturelles », bien que les « produits culturels » en fassent partie. Par exemple, le langage lui-même correspond à une production culturelle. L'analyse suppose que, en tant que culturellement produit, le concept d'*humain* est susceptible d'être expérimenté et critiqué. Les deux directions de la recherche déjà observées — analyse interne de l'œuvre ou de son rapport avec le monde — se trouvent explicitées ici. Le *monde* réfère à l'idée de « monde commun », tel qu'entendu par Latour au sens d'un « résultat provisoire de l'*unification* progressive des réalités extérieures (pour lesquelles on réserve l'expression de plurivers) ; le monde, au singulier, n'est justement pas ce qui est donné, mais ce qu'il faut obtenir dans les formes » (*ibid.* : 357). Le terme est synonyme de cosmos (*loc. cit.*). Ainsi, l'écocritique aurait pour fonction de participer à l'élaboration du monde commun, d'un cosmos habitable. Malgré le fait qu'elle implique déjà l'idée d'*habitabilité* à cause du préfixe *éco*, il est utile d'explicitier cette dimension axiologique qui, on l'a vu, peut être mésestimée et ramenée à une « nature » coupée de l'humain. Par ailleurs, les productions culturelles peuvent être considérées elles-mêmes comme des associations d'humains et de non-humains, au même titre qu'un nouveau composé chimique, par exemple. La question que l'écocritique pose à toutes ces entités qui « viennent en grand nombre compliquer le sort de la vie collective » (Latour, 2004 : 155) pourrait se formuler ainsi : « forment-elles un monde commun habitable ou viennent-elles, au contraire le perturber, le réduire, l'écraser, le massacrer, le rendre invivable ? » (*loc. cit.*). Les associations formant le monde commun sont situées sur la *Terre* plutôt que dans l'*environnement* ou le *milieu*. La Terre est la référence concrète, réelle, dont on espère préserver la viabilité de telle sorte que toutes les espèces vivantes soient en mesure de se reproduire. Ainsi, la biodiversité devient en quelque sorte le barème à l'aune duquel l'action humaine peut être évaluée. Un monde commun qui voit des espèces disparaître à cause de

l'action des humains est un monde qui a admis trop d'associations d'humains et de non-humains dont les habitudes sont incompatibles. Il s'agit d'un « cacosmos » (*ibid.* : 352) plutôt que d'un cosmos dans « le sens grec d'arrangement, d'harmonie » (*loc. cit.*).

Transposition des termes

Afin d'opérationnaliser la recherche selon la définition de l'écocritique ainsi qu'elle vient d'être exposée, il reste à en transposer le concept clé, soit les *associations d'humains et de non-humains*, en des termes qui soient applicables dans le champ de l'analyse filmique. La définition de ces termes emprunte à l'analyse du récit telle que développée dans le domaine de la théorie littéraire, car elle s'avère compatible avec les études cinématographiques. En effet, pour Aumont et Marie, la « [n]arrativité est une des grandes formes symboliques de toute notre civilisation, et certains modèles, élaborés à propos du roman, ont une portée suffisamment large pour s'appliquer même à des films faiblement narratifs » (2004 : 91). De fait, l'application de la narratologie au filmographique a pour conséquence de tester les limites des concepts, de les raffiner et de questionner en retour la théorie littéraire, ainsi que l'indique André Gaudreault à propos de ses recherches qui l'amènent à définir un « méga-narrateur filmique » (1988 : 122) : « une partie de la problématique qui sera soulevée rejaillira, on le verra aussi, sur le champ littéraire et servira à étayer des hypothèses postulant, dans le champ du récit scriptural, l'existence entre le narrateur et l'auteur de quelque instance intermédiaire » (*ibid.* : 9). Le « méga-narrateur » (*ibid.* : 115) du cinéma est parfois aussi désigné par les termes de « *narrateur filmique* » (*ibid.* : 10) de « *monstrateur-narrateur filmique* » (*ibid.* : 115) ou d'« énonciateur » (Gardies, 1993 : 185). Si l'analyse qui suit ne saurait faire abstraction de la situation de communication qu'implique le récit filmique, il reste qu'elle s'appliquera moins directement à l'instance narrative qu'à deux composantes que cette dernière met en scène, puis en cadre, puis en chaîne (*ibid.* : 122), c'est-à-dire les personnages et les espaces.

D'entrée de jeu, il importe de spécifier ce qui est désigné par le terme de récit. On se souvient que le *récit* est une *relation*. C'est de là que part la définition du *Robert* : « Relation orale ou écrite (de faits vrais ou imaginaires) » (2007 : 2142), mais il faut restreindre cette trop large acception afin d'en extraire les synonymes *exposé*, *rapport*, de ces autres qui sont visés ici : *histoire*, *conte*, *fable*, *légende*, *mythe*, tous du registre de la *narration*. Partant de la caractérisation du message à teneur narrative de Claude Bremond, Gaudreault avance une définition du récit entièrement dégagée des contraintes du médium, qu'il soit scriptural, scénique ou filmique :

un message est considéré comme narratif [...] lorsqu'il présente *un sujet quelconque* inscrit dans un quelconque procès de transformation, *et qu'ainsi le sujet soit placé dans un temps t, puis t+n et qu'il soit dit ce qu'il advient à l'instant t+n des prédicats qui le caractérisaient à l'instant t* (1988 : 45⁸⁰).

Cette transformation doit répondre à quelques critères afin d'éviter les aberrations d'une définition trop ouverte. Ainsi, Gaudreault restreint les possibilités transformationnelles entre les deux instants qui ouvrent et ferment le procès par les termes de Tzvetan Todorov : « la transformation représente justement une synthèse de différence et de ressemblance, elle relie deux faits sans que ceux-ci puissent s'identifier » (1971 : 240⁸¹). Cette définition minimale du récit fait ressortir l'originalité du filmique qui repose sur une double articulation narrative. En effet, chacun des plans peut être considéré comme un récit ; les plans, disposés en succession, impliquent ensuite une transformation. Cela suppose donc

deux niveaux de récits au cinéma. Le premier de ces niveaux narratifs correspond au micro-récit que chaque plan, en tant qu'énoncé photogrammatique, communique et qui constitue la base sur laquelle est engendré un second niveau narratif, supérieur, qui naît de la juxtaposition des micro-récits communiqués par chaque plan (*ibid.* : 47).

Cette question des « micro-récits » est d'intérêt ici, car l'analyse s'exercera, entre autres, à montrer en quoi ils peuvent être révélateurs dans le cadre d'une lecture écocritique. Quant à la notion de récit, je retiendrai la synthèse de la définition minimale de Gaudreault telle que formulée par Paul Ricœur qui préface l'ouvrage : il s'agit simplement de « l'énoncé de la suite ordonnée des transformations des personnages » (*ibid.* : X). Pour des raisons qui apparaîtront sous peu, la notion de *personnage* sera préférée à celle de *sujet*.

D'emblée, les *personnages* se présentent comme des substituts valables pour les *humains*. Défini par Jean Milly, le personnage « est un être de fiction anthropomorphe, auquel sont attribués des traits plus ou moins nombreux et précis appartenant d'ordinaire à la personne, c'est-à-dire à un être humain de la réalité » (2005 : 157). Ainsi, le personnage « est représenté parlant, pensant, agissant, et il suscite des réactions affectives (sympathie, répulsion) et même pratiques (imitation) » (*loc. cit.*). En ce sens, le personnage constitue un pôle d'identification, positive ou négative. Bien qu'il soit vraisemblable le personnage apparaît « toujours construit dans le cadre de la fiction et comme un effet de lecture : c'est un "être de papier" » (*loc. cit.*). Dans le cas du cinéma, on dirait un « être d'écran ». Considéré sur le plan de cette construction, le personnage est « un signe à l'intérieur d'un système de signes, un effet — ou un faisceau d'effets — de procédés techniques, un nœud de relations d'ordre

⁸⁰ L'italique est de Gaudreault et indique, pour l'essentiel, le texte de Bremond.

⁸¹ Cité par A. Gaudreault (1988 : 46).

linguistique, rhétorique, thématique, sémiotique » (*ibid.* : 161). Dans le cadre d'une analyse, il est intéressant de le concevoir comme « une “étiquette sémantique” vide au départ, et qui se construit progressivement par l'accumulation d'informations et, surtout, par leur mise en système (ensemble logique de relations) » (*ibid.* : 162). Cette mise en relation est également signalée par Roland Bourneuf et Réal Ouellet pour qui

[l]e personnage de roman, comme celui de cinéma ou celui de théâtre, est indissociable de l'univers fictif auquel il appartient : hommes et choses. Il ne peut exister dans notre esprit comme une planète isolée : il est lié à une constellation et par elle seule il vit en nous avec toutes ses dimensions (1989 : 150).

Les auteurs examinent les relations qui sont établies entre les personnages — en duos célèbres, dans des rapports aux groupes ou dans l'accomplissement de leurs fonctions en tant qu'agents de l'action —, mais ils investiguent aussi les liens qui sont tissés entre eux et les milieux dans lesquels, ou par lesquels, ils sont dépeints. Ces milieux ne sont pas anodins, c'est-à-dire qu'ils sont plus qu'un simple cadre de référence où se déroulent les événements, que l'ancrage soit réaliste ou purement fantasmagorique. D'une part, ils livreront des informations sur les personnages en mettant en jeu des forces d'évocation (*ibid.* : 151-152), d'emblème (*ibid.* : 153-154), de reflet (*ibid.* : 155-156), de révélation (*ibid.* : 156-157), de symbolisation (*ibid.* : 157-158), parfois à portée philosophique (*ibid.* : 158). D'autre part, ils participeront à la progression du récit en actant des fonctions d'opposant (*ibid.* : 152-153), d'adjuvant (*ibid.* : 153) ou, et le cas est plus rare, de force animée (*ibid.* : 151-152), on dirait presque de sujet. Cependant, ainsi que le note André Gardies, cette dernière option « semble devoir se payer du prix de l'anthropomorphisme » (1993 : 139). Il est possible de reconnaître dans ce cas l'effet de la personnification. Très rapidement, le personnage appelle l'espace dans lequel il se meut — en termes d'objets et de lieux — quand ce n'est pas l'espace qui l'appelle, et les développements à propos de leurs relations sont abondants. Selon Bourneuf et Ouellet, « [l]oin d'être indifférent, l'espace dans un roman s'exprime [...] dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre » (1989 : 100). Cette question de l'espace dans la littérature, qui intéresse au premier chef la géocritique, ne saurait être envisagée en elle-même ici. On se référera longuement à *Ces mondes brefs* de Christiane Lahaie (2009) pour commencer à appréhender l'ampleur du problème. Le but qui est plus directement poursuivi maintenant est de sonder le « statut » de l'espace dans le récit puisqu'on voit bien qu'il est pressenti afin d'assumer le rôle du non-humain, sous la forme concrète des lieux qui peuplent les histoires.

Dans *L'espace au cinéma*, Gardies se livre notamment à une exploration systématique des possibilités actancielles⁸² de l'espace (*ibid.* : 136-140). Outre les trois déjà évoquées par Bourneuf et Ouellet, Gardies examine également les fonctions de destinataire, de destinateur et d'objet. C'est bien dans cette dernière catégorie que l'espace, cela va de soi, entre le mieux, mais les autres demeurent applicables à ce contexte analytique. Il n'y a que la fonction de sujet qui résiste. Je suivrai d'assez près les conclusions de Gardies à ce propos, car elles ont des retombées saisissantes dans le cadre de la réflexion menée jusqu'ici. Les espaces se coulent bien dans toutes les fonctions actancielles sauf celle de sujet parce « que la visée sémio-narrative admet [...] deux types de sujets : les sujets d'état [...] et les sujets de faire [...]. Si l'espace (et le lieu) participe de la première catégorie [...], il paraît difficile d'admettre qu'un espace puisse être sujet d'un faire » (*ibid.* : 138). Au mieux, l'espace a le pouvoir, de par son état, de cadrer le faire du sujet soit comme destinataire, destinataire, adjuvant, opposant ou objet. Ainsi que l'explique Gardies, il ne dispose donc pas de toutes les modalités d'un programme narratif performant dont « "vouloir", "devoir", "savoir" et "pouvoir" marquent les étapes » (*ibid.* : 139). Pourtant, le concept d'actant, sur lequel repose le schéma actanciel, n'a pas une visée restrictive, ainsi que l'explique Milly : « À un premier degré de lecture, il semble que les actions soient accomplies ou subies par des personnages humains. Mais très vite, on s'aperçoit qu'elles le sont aussi par des choses [...] ou par des abstractions [...] » (2005 : 107). C'est pourquoi les sémioticiens ont défini « des catégories susceptibles de rendre compte de tous les actes du récit : ces catégories sont appelées les actants » (*loc. cit.*), et Milly de lister dans la suite les six catégories actancielles. Enfin, il conduit la logique sémiotique jusqu'à l'acteur qui est « une entité figurative animée susceptible d'individuation ; c'est donc le personnage tel que nous le connaissons » (*ibid.* : 108) qu'il définit, ainsi qu'on l'a vu, comme « un être de fiction anthropomorphe » (*ibid.* : 157). On le voit, une certaine inconsistance entoure la notion d'actant dont les fonctions sont généreusement distribuées aux forces agissantes du récit, mais pas équitablement. Gardies remarque cette « inégalité » (1993 : 141), ce qui l'amène à conclure qu'« [e]ntre la définition de l'actant et son usage à des fins d'analyse narrative se glisse quelque chose qui [lui] semble fort ressembler à une contradiction » (*loc. cit.*). Dans les termes d'Algirdas Greimas et de Joseph Courtés, l'actant est « un type d'unité syntaxique, de caractère proprement formel,

⁸² J'ai uniformisé ici la graphie *actantiel* en *actanciel*. Le terme est entré assez tardivement dans les dictionnaires de langue sous la deuxième forme, alors que les sémioticiens faisaient déjà abondamment usage de la première...

antérieurement à tout investissement sémantique et/ou idéologique » (1980 : 3-4⁸³). Toutefois l'application schématique de l'actant pour un analyste résolument préoccupé de l'espace — donnée cruciale au cinéma s'il en est — a de quoi provoquer une remise en question fondamentale.

En dépit de son fort degré d'abstraction, le modèle actanciel ne repose-t-il pas sur une subjectivité essentielle, celle qui fait de l'homme ce centre autour duquel s'organise le monde ? [...] Dès lors peut-on considérer que l'actant (et, au-delà, l'ensemble du schéma actanciel) est une unité syntaxique antérieure à tout investissement idéologique ? Apparemment vidé de son essence par l'opération d'abstraction, non seulement l'homme n'a pas disparu mais encore, origine et fin, il règne sur un monde ordonné par et pour lui.

Rien d'étonnant alors à ce que les divers modèles d'analyse narrative (qu'ils soient d'inspiration proppienne ou greimassienne) privilégient le personnage et ses actions, renvoyant le plus souvent l'espace au niveau d'un simple circonstant, de toute manière subordonné au sujet agissant (Gardies, 1993 : 141).

Gardies tente de s'extraire de cette aporie analytique en proposant un modèle d'échange de valeurs entre les actants « sujet » et l'espace dans un chapitre intitulé « La dynamique de l'échange » (*ibid.* : 146). Cependant, il ne semble pas tirer profit de son observation essentielle selon laquelle : « l'actant "sujet" [exige] une configuration humaine. On conçoit alors que l'espace en soit exclu, mais c'est par référence à une "essence" et non par rapport à une fonction » (*ibid.* : 142). Malgré qu'il suggère des pistes d'analyse stimulantes, son modèle maintient le sujet dans un rôle dominant ainsi que le montre la formule suivante, emblématique de la structure de la réflexion qu'il mène dans ce chapitre : « Le Sujet ne peut se transformer et devenir autre sans le rôle actif de l'Espace » (*ibid.* : 146). Si tout l'effort tend effectivement à faire entrer l'« Espace » dans la sphère de l'action, le choix du « Sujet » comme partenaire semble compromettre la tentative à la base.

Comment ne pas voir ici un nouvel avatar du problème soulevé en écocritique par cette relation du sujet à l'objet, que Latour a cherché à résoudre en rejetant la nature et la société, puis en forgeant le concept des associations d'humains et de non-humains ? Afin de conduire une analyse qui soit en mesure de mettre en valeur les propriétés actanciennes des non-humains, ne conviendrait-il pas de suivre son exemple et de renoncer aux fonctions de sujet et d'objet ? La notion de personnage pourrait être investie d'un sens beaucoup plus large — et partant applicable dans les faits autant que dans les intentions aux non-humains — si elle était définie comme un agent de l'action dans une perspective actancielles affranchie du sujet et de l'objet. Un tel personnage réintégrerait proprement son sens étymologique. *Le Robert* renvoie à « personne » pour retrouver la source de ce mot d'« origine étrusque »

⁸³ Cité par A. Gardies (1993 : 140-141). L'italique est de lui.

(2007 : 1869) attesté à la fin du XII^e siècle à partir « du latin *persona*, d'abord "masque d'acteur" puis "rôle", "caractère", enfin "individu" » (*loc. cit.*). Ainsi, le personnage ne s'appliquant à personne en particulier, et surtout pas à un sujet ou à un objet, pourrait véritablement promener son « masque d'acteur » tant sur les humains que les non-humains de manière distanciée et décentrée. Ceci amènerait à considérer dans le récit des personnages anthropomorphes et des personnages non anthropomorphes égaux et engagés par leur interaction dans un procès de transformations. Ainsi le statut d'actant serait effectivement attribué aux humains, mais aussi aux mondes physiques, aux bactéries, aux protozoaires, aux chromistes, aux plantes, aux champignons, aux animaux, aux œuvres de culture, aux mondes bâtis, aux alouettes, enfin à toutes les entités susceptibles d'être représentées dans un récit sans retirer aux non-anthropomorphes l'accès à l'action au moment décisif, ainsi que le suppose le schéma actanciel. Est-ce que les autres catégories — destinataire, destinataire, adjuvant et opposant — demeurerait valides une fois le schéma actanciel dépouillé de son couple aveuglant ? Il est permis d'en douter dans le cas des deux premières qui sont fortement liées au « destin » du sujet et de l'objet. Par contre, il est plus facile d'imaginer le jeu des forces convergentes et divergentes que supposent les deux dernières dans les actions entreprises par les personnages anthropomorphes et non anthropomorphes, même si elles ne s'inscrivent pas dans une quête unificatrice. Latour propose une désintoxication de la nature dans le but de constituer le monde commun. Peut-être convient-il d'envisager en retour une désintoxication du sujet afin d'analyser les associations d'humains et de non-humains dans les œuvres narratives en ce qu'elles forment un monde habitable ou non.

Si le personnage est défini dans la suite comme un agent d'actions anthropomorphe ou non anthropomorphe, il importe de s'intéresser un moment à ce concept d'action. En tant que « sujet d'une œuvre dramatique » (*ibid.* : 29), *Le Robert* atteste son entrée dans la langue française en 1566 ; il s'agit d'une « traduction du grec *praxis* » (*loc. cit.*). L'action est assez généralement appréhendée sous l'angle du conflit. On en trouve une expression par exemple chez Bourneuf et Ouellet : « L'action d'un roman peut être définie comme le jeu des forces opposées ou convergentes en présence dans une œuvre. Chaque moment de l'action constitue une situation conflictuelle où les personnages se poursuivent, s'allient ou s'affrontent » (1989 : 160). Cette action demeure ainsi liée aux fonctions actancielles que les auteurs définissent par la suite. L'action est en outre analysée selon un schéma narratif qui partitionne la séquence des événements. La terminologie et le nombre de séquences varient selon les théoriciens, mais on peut essentiellement les ramener aux cinq étapes canoniques :

la situation initiale, l'élément déclencheur, les péripéties, le dénouement et la situation finale. Les trois étapes intermédiaires sont fortement marquées par une logique conflictuelle puisque le déclencheur repose essentiellement sur le surgissement d'un déséquilibre, lequel prend souvent la forme d'un conflit, que le reste de l'action devra résorber. Elles sont également marquées par la logique du sujet, car le déclencheur permet souvent de le reconnaître au moment où il se trouve investi de sa mission. En fait, plus le conflit est prégnant, plus le sujet est volontaire, plus l'analyse schématique est facile. Les récits qui mettent en jeu des transformations moins spectaculaires se laissent plus difficilement appréhender par ces modèles, qui ont fini par susciter une littérature qui en prend le contrepied, le nouveau roman par exemple. Étant donné que la situation conflictuelle s'allie bien à la logique du sujet, je préférerais ici une acception de l'action qui s'en dégage le plus possible. Il est intéressant d'observer (et rassurant de constater) qu'Ursula Le Guin arrive à des conclusions similaires en empruntant d'autres chemins. Ainsi, elle critique cette logique conflictuelle dans son texte retenu pour figurer dans le *Ecocriticism Reader* :

Alors le Héros a décrété à travers son porte-parole le Législateur, premièrement, que la forme correcte de la narration est celle de la flèche et de la lance, commençant *ici* et allant directement *là* et TOC ! atteignant le but (qui tombe mort) ; deuxièmement, que la préoccupation centrale de la narration, incluant le roman, est le conflit ; et, troisièmement, que l'histoire n'est pas assez bonne s'il n'en est pas (1996 : 152).

Sans en abstraire entièrement le conflit, Le Guin suggère d'en atténuer la portée dans une autre conception de la narration :

Le conflit, la compétition, le stress, la lutte, etc., à l'intérieur de la narration conçue comme une porteuse⁸⁴ sac/ventre/boîte/maison/paquet à guérisseur, pourraient être vus comme des éléments nécessaires d'un tout qui, lui-même, ne peut être caractérisé soit par le conflit soit par l'harmonie, car son but n'est ni une résolution ni une stase, mais un processus continu (*ibid.* : 153).

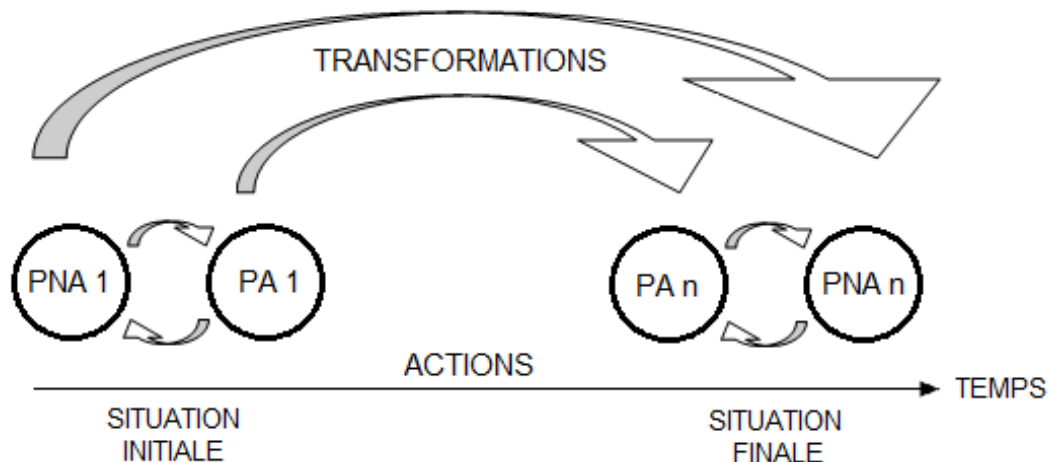
Je retiendrai donc comme définition de l'action une formulation qu'en donne Milly dans un exposé préliminaire, avant qu'il ne pose les bases mêmes du conflit. Là, l'action se trouve simplement définie par « [l']ensemble des actes du récit », et j'ajouterai, en ce qu'ils relient les personnages anthropomorphes et les personnages non anthropomorphes. Avec ce liant qu'est l'action, on arrive à la traduction sémiologique recherchée pour les associations d'humains et de non-humains, soit les actions des personnages anthropomorphes et des

⁸⁴ La traduction du mot « carrier » donne ici un beau problème dans la mesure où, dans ce contexte, il y a un choix possible de genres. Le masculin serait approprié en tant que générique du concept, toutefois, le rapport à *la* narration suscite l'usage du féminin que le contexte sémantique ne contredit pas, au contraire pourrait-on dire.

personnages non anthropomorphes. Cette expression un peu encombrante sera parfois condensée sous la forme suivante : A(PA-PNA). Chacun des termes pourra aussi apparaître en tant que PA ou PNA.

Il est remarquable que cette façon d'envisager les forces agissantes dans un récit déplace en quelque sorte la position cardinale de l'espace qui se trouve compris dans l'ensemble hétérogène des personnages non anthropomorphes. Quant au temps, il apparaît ici comme un adjuvant de l'action puisqu'il permet aux actes de se produire. Bien sûr, le récit, filmique ou romanesque, suppose des relations temporelles qui s'inscrivent à différents niveaux, dont le temps de la diégèse, le temps de la narration et le temps de la lecture. Il sera ici surtout envisagé en ce qu'il permet la succession, plus ou moins ordonnée, des actes qui vont consigner les processus et les transformations engagés par le récit. Le schéma suivant résume les positions sémiologiques qui viennent d'être explorées. Le chiffre « 1 », caractérisant les personnages à la situation initiale, signale leur état de départ. La lettre « n », pour « nombre », signifie que les personnages sont différents à la situation finale et qu'ils auront passés par « n » transformations au cours du récit.

Schéma 1 — Schéma du récit des A(PA-PNA)



L'analyse des films a donc moins cherché à appliquer un modèle sémiologique prédéfini qu'elle ne s'est livrée à une observation des actions telles qu'elles se donnent à voir dans le comportement des *personnages*, et il importe déjà de prendre acte de la grande portée que la notion embrasse dans la suite où elle désignera toujours les PA et les PNA, à moins d'une restriction explicite du sens. En conséquence, l'analyse pourrait être dite exploratoire et impressionniste : il s'agit en fait d'un exercice de lecture « déconditionnée » à partir de ce concept des A(PA-PNA), qui n'était pas encore explicitement formulé, mais qui

prenait forme. Les interprétations toutefois sont postérieures à l'explicitation du concept que j'ai chargé du soin de faire surgir la matière filmographique à propos de cette constellation thématique sondée jusqu'ici : comment les humains habitent-ils les maisons, les villes, la Terre ? Ces espaces revêtent des formes concrètes proposées dans les diégèses et se manifestent dans des lieux. Ainsi que le note Lahaie, entre « espace » et « monde », « le lieu constitue une manière de truchement, de porte qui ouvre sur le sens » (2009 : 33). Ces lieux sont dans la suite investis de leur rôle de personnages non anthropomorphes. Ainsi, je chercherai à faire ressortir les actions qui relient les PA et les PNA entre eux, puis leurs modifications au cours du récit par le jeu de leurs interactions à travers les lieux d'habitation. Quelques études de cas permettront également d'envisager ces interactions sous l'angle des microrécits, mettant en scène ce que Gaston Melo-Medina et Abraham A. Moles appellent des « microscénarios [...] de la vie quotidienne » (1984 : 77). Ces orientations de recherche se trouvent résumées dans les propositions suivantes :

- ⇒ l'analyse postule que l'apparente inertie des lieux diégétiques repose sur une identification de l'analyste aux personnages anthropomorphes et fait l'hypothèse qu'une lecture distanciée montrerait que les personnages non anthropomorphes agissent à leur manière même dans les cas où les lieux se donnent plutôt comme référentiels ;
- ⇒ l'analyse cherche à documenter l'hypothèse selon laquelle les lieux dystopiques et eutopiques changent peu comparativement aux lieux mis en scène dans le scénario.

2.3. Les procédures analytiques et synthétiques

Le travail analytique a cherché, dans un premier temps, à établir la « population des lieux » (Gardies, 1993 : 78), c'est-à-dire à inventorier les espaces diégétiques proposés par chacun des récits, puis à répertorier les personnages anthropomorphes qui les habitent. Chacun des lieux s'est trouvé « étiqueté » et l'examen minutieux des matériaux a permis de constituer le répertoire des informations pouvant lui être rattachées. Dans un second temps, les données analytiques ont été regroupées dans des tableaux de synthèse. J'expliquerai d'abord les procédures analytiques et synthétiques qui ont été appliquées dans le cas des films *Soleil vert* et *La belle Verte*, puis comment elles ont été adaptées au scénario *Les contes de l'Oikos* dans le but d'arriver à des résultats qui puissent minimalement être comparables.

Lorsque vient le moment de faire l'inventaire des lieux d'une œuvre filmique et de colliger leurs caractéristiques, on se bute rapidement à la grande fragmentation de l'espace représenté, ce qui constitue certainement un paradoxe du médium qui se donne pourtant comme un mouvement fluide. La fragmentation est spatiale à cause de la juxtaposition des plans qui donnent à voir les lieux sous différents angles et profondeurs, mais elle est également temporelle à cause de la superposition des mêmes lieux qui reviennent plusieurs fois au cours de la diégèse (cette seconde fragmentation se trouve dans les récits écrits également). Il est difficile de se faire une idée juste des lieux sans procéder d'abord à un découpage analytique des plans, puis au regroupement de ces plans sous le nom de chacun des lieux. Le découpage analytique qui a été réalisé se présente comme un tableau où chacun des plans a été numéroté, puis décrit selon les paramètres suivants : le minutage, le cadrage et les mouvements de caméra, les mentions écrites, la description des lieux, la description des personnages anthropomorphes, les dialogues, la musique et le son⁸⁵. Un code de couleur a été assigné à chacun des lieux afin de faciliter les regroupements ultérieurs. (On trouvera à l'annexe 6 et à l'annexe 7 les deux premières pages des découpages analytiques de *Soleil vert* et de *La belle Verte*⁸⁶.) Les génériques d'ouverture et de clôture n'ont pas été retenus dans le découpage malgré le fait qu'ils soient significatifs au regard de l'œuvre. Il en sera tenu compte dans l'interprétation. Ainsi, *Soleil vert*, d'une durée totale de 1 heure 36 minutes 42 secondes se ramène à 1 heure 30 minutes 58 secondes une fois soustrait le temps des génériques. Au cours de ces 5 458 secondes⁸⁷, on compte 775 plans pour une durée moyenne de 7,04 secondes par plan. Quant à *La belle Verte*, la durée totale est de 1 heure 29 minutes 46 secondes, mais de 1 heure 20 minutes 31 secondes sans les génériques. Ces 4 831 secondes comportent 1 091 plans d'une durée moyenne de 4,43 secondes. On voit d'emblée se dessiner le rythme rapide de la comédie volubile où le montage se ramène souvent à une réplique, un plan. Cela permet déjà de constater que la

⁸⁵ Bien qu'il en soit très différent, ce tableau analytique est inspiré d'un exemple donné par Aumont et Marie dans *L'analyse des films* (2004 : 52).

⁸⁶ Les documents complets sont disponibles sur demande. Les tableaux ont été réalisés avec le logiciel *Word*. Cependant, si le découpage était à refaire, je constituerais les tableaux plutôt à l'aide d'*Excel*, ce qui permettrait un traitement analytique plus fin et plus rapide des matériaux colligés. Dans le cas de *Soleil vert*, j'ai travaillé à partir de la version française, toutefois cette traduction a été validée avec la version originale anglaise. Les cas de divergences significatives sont signalés dans l'interprétation des résultats.

⁸⁷ La synthèse des observations, réalisée avec le logiciel *Excel*, a fait apparaître la nécessité d'uniformiser l'unité de mesure temporelle en secondes afin d'établir les proportions en pourcentages.

parole est beaucoup plus vive et rapide que les directs, les crochets, les revers et les coups de pied cadrés lors des nombreuses bagarres de *Soleil vert*.

À partir du découpage analytique, toutes les occurrences des divers lieux ont été regroupées dans des tableaux de synthèse. Chaque lieu se trouve ainsi recomposé dans sa logique syntagmatique. En effet, si le découpage analytique a permis d'observer la mise en scène et la mise en cadre, les tableaux de synthèse rassemblent les syntagmes, c'est-à-dire les séquences de plans ou les plans uniques dont la durée permet aux A(PA-PNA) de se déployer. (Les tableaux de synthèse sont reproduits intégralement à l'annexe 8 pour *Soleil vert* et à l'annexe 9 pour *La belle Verte*.) Ces tableaux rassemblent les paramètres suivants :

- le numéro des plans et le nombre de plan(s) par syntagme ;
- le début, la fin et la durée de chacun des syntagmes ;
- le pourcentage de temps qu'occupe ce syntagme dans la diégèse ;
- la liste des lieux secondaires s'il y a lieu, c'est-à-dire les différents endroits qui peuplent un lieu primaire, par exemple les différentes pièces de l'appartement de Max dans *La belle Verte* ;
- la liste des occupants du lieu ;
- un verbe, parfois deux, qui résume l'action accomplie au cours du syntagme.

Chaque tableau se termine par une comptabilisation du nombre de plans, des durées et des pourcentages, ce qui a permis d'établir l'importance relative de chaque lieu dans la diégèse et, techniquement, de valider la saisie des données en comparant les valeurs additionnées aux valeurs attendues. Les tableaux de *Soleil vert* comptent une seconde en trop et ceux de *La belle Verte*, une en moins. Cette variation insignifiante résulte sans doute du fait qu'une seconde filmique correspond conventionnellement à la succession de vingt-quatre photogrammes. Ainsi, le minutage peut indiquer que l'on se trouve à 20 minutes 10 secondes du début du film, mais cette dixième seconde peut être figée au premier photogramme ou au vingtième. La seconde n'a pas exactement la même valeur pour ainsi dire, et l'addition des décalages en a fait perdre une à un endroit et gagner une à l'autre. Les observations qu'on peut tirer des tableaux de synthèse seront interprétées dans le chapitre suivant.

Dans le cas des *Contes de l'Oikos*, il n'a pas été possible de suivre exactement les mêmes procédures pour des raisons évidentes. Il était cependant facile de faire l'inventaire des lieux à partir du scénario écrit et de les traiter dans un tableau de synthèse semblable aux deux premiers. (Ce tableau est reproduit à l'annexe 10.) Une quantification a été établie en évaluant en termes de pages, ou de fraction de page, le « temps » passé dans un lieu.

Les différents lieux ont été isolés les uns des autres par un jeu de découpage sur la base de l'opposition intérieur/extérieur. Ainsi, tout ce qui se trouvait à l'extérieur des édifices est tombé dans des ensembles urbains, New York, Paris, une ville indéterminée, ou d'autres formes d'extériorité qui se retrouvent dans *La belle Verte* et *Les contes de l'Oikos*. Les villes, comme les autres espaces extérieurs, sont donc construites par l'addition des lieux qui les signifient. Elles se présentent ainsi comme autant de synecdoques dépeignant des portions d'un espace impossible à représenter dans sa totalité⁸⁸. Une fois à l'intérieur du bâti, d'autres problèmes se posent. Plusieurs lieux présentent un découpage interne : par exemple, une pièce principale, une chambre, une voie d'accès intérieur, un escalier, un corridor. Fallait-il isoler tous ces endroits ou les regrouper ? Les isoler aurait conduit à une multiplication rendant les synthèses difficiles. Les regrouper aurait fondu les figures en un ensemble informe tout aussi difficile à interpréter. Je n'ai donc pas choisi. C'est ce qui explique cette articulation des lieux primaires et des lieux secondaires. Cette solution retient les avantages des deux options sans leurs inconvénients. Par ailleurs, la construction des lieux primaires par la superposition des lieux secondaires montre que la synecdoque s'applique ici tout autant que pour l'appréhension de la ville. En fin de compte, le rapport visuel à l'espace est essentiellement synecdochique puisqu'il découpe toujours une partie d'un tout. Il n'y a au fond que les petites choses qui puissent être embrassées dans leur totalité, et encore, pourrait-on arguer, on ne voit pas le dos de la tasse sur le coin du bureau. Par contre, par le toucher, je peux saisir entièrement un petit objet et le border de toute part. Mais, encore, je n'ai pas accès à son intérieur. Synecdoque, donc. La totalité est irrémédiablement inaccessible par les sens, même dans les dimensions préhensibles par la main.

Ainsi découpés, les lieux ont ensuite été interprétés à la lumière de toutes leurs itérations au cours du récit. Il n'est pas toujours facile de déterminer le nombre d'itérations d'un lieu dans certains cas de montage parallèle, par exemple lors des conversations téléphoniques ou pendant l'action de Sol au foyer alors que la scène est entrecoupée par les images montrant Thorn s'y rendant afin de la contrer. Les lieux apparaissant découpés par l'artifice de ces montages ont compté pour une seule occurrence. On pourrait résumer la règle suivie de la façon suivante : si un lieu apparaît découpé par le montage parallèle, il est réuni à l'analyse s'il répond aux unités de temps et d'action conjuguées.

⁸⁸ Lahaie souligne cet aspect synecdochique du lieu dans le rapport à l'espace (2009 : 33). Roberts, pour sa part, examine le rôle de la métonymie dans une poétique de l'urbanité (1999 : 38).

3. Interprétation : entre dystopie et eutopie, un lieu habité

Les types de lieux peuvent se regrouper selon une distinction entre les lieux de l'action, où se déroulent les événements du récit, et ceux qui sont médiés par les actions des personnages, surgissant de cette médiation même. Ils sont ouverts, comme des parenthèses, au sein des lieux premiers par les jeux de l'évocation, de l'imagination, du rêve, de l'anticipation ou de la remémoration. Le tableau suivant donne un aperçu général de ce traitement de l'espace dans les trois « plurivers » étudiés. On remarque d'emblée que chaque texte établit un régime spatial spécifique, imposant des catégories qui le distinguent des autres. Ainsi en va-t-il des lieux parallèles de *La belle Verte* ou des lieux imaginés, anticipés ou remémorés des *Contes de l'Oikos*. *La belle Verte* présente l'organisation spatiale la plus foisonnante, donnant à analyser 82 lieux différents, soit presque deux fois plus que les 45 des *Contes*. Ces derniers en revanche déploient l'espace en le projetant dans le temps, le futur et le passé, ou dans un monde fantasmagorique. La planète Verte est imaginaire, mais la fiction la donne pour réelle, et l'analyse la prend pour telle, alors que les *Contes* créent un monde imaginé sur la base d'un lieu réel. De construction plus conventionnelle, l'organisation spatiale de *Soleil vert* révèle une clôture de l'espace dont on ne peut sortir que sous le mode de l'évocation, et encore se déroule-t-elle dans un lieu hautement contrôlé : on n'en sort pas vivant.

Tableau 5 — Types de lieux dans *Soleil vert*, *La belle Verte* et *Les contes de l'Oikos*

Types de lieux		SV	%	LBV	%	LCO	%
Lieux de l'action	Lieux primaires où se déroule l'action	3	3	6	9	1	7
	Lieux primaires comportant des lieux secondaires	(10)	—	(13)	—	(7)	—
	Lieux secondaires où se déroule l'action	49	91	58	84	36	54
	Lieux parallèles à l'action	—	—	12	1	—	—
Lieux médiés	Lieux évoqués	17	6	6	6	—	—
	Lieux imaginés (primaires et secondaires)	—	—	—	—	6	37
	Lieux anticipés ou remémorés	—	—	—	—	2	2
Totaux (excluant les parenthèses)		69	100	82	100	45	100

Les pourcentages correspondent à la proportion de temps (ou de pages) passé dans les lieux.

Malgré le fait que le nombre de lieux soit moindre dans *Les contes de l'Oikos* que dans *Soleil vert* ou *La belle Verte* (45 contre 69 et 82), le système spatial y est plus diversifié

dans la mesure où il est constitué de plusieurs milieux différents qui s'articulent entre eux. Dans *Soleil vert*, tous les lieux appartiennent à l'univers concentrationnaire de la ville ; la variété des lieux est surtout liée à la stratification sociale et aux fonctions publiques. Dans *La belle Verte*, les lieux se départagent selon une dichotomie entre la ville et les espaces ouverts que sont la planète Verte, les plaines désertiques de l'Australie et le bout de campagne où se trouve le lac qui préside au retour des Vertiens. Quant à la ville, elle apparaît sous plusieurs formes qui la redoublent et la reproduisent. Dans les *Contes*, la fiction réaliste passe d'un lac en forêt à la ville, puis fait un saut dans un village, emprunte des routes de campagne et séjourne dans une ferme caprine. Par ailleurs, les relations d'interdépendance entre ces lieux sont thématiques dans l'un des épisodes du conte. Pour sa part, le récit mythique ajoute à la collection de lieux le mont Erebus en Antarctique ainsi que le Pacifique et son vortex de déchets. Comme le palais de Pitalca et la Terre, ils ont un statut imaginaire.

3.1. *Soleil vert* : l'anthropophagie institutionnalisée

Soleil vert s'ouvre sur une pièce d'anthologie : un montage⁸⁹ de plans d'images fixes — dynamisés par des travellings, des fractionnements d'écran, des masques mobiles — commence avec une vieille photo de famille, ovale, qu'on dirait encadrée dans un album à cause des enjolivures dans les coins : une maison, des arbres, des vêtements font penser à la fin du XIX^e siècle, en fait, aux débuts de la photographie. Le montage se déroule en trois temps : le premier et le dernier tiers adoptent un rythme lent, le tiers du milieu progresse de manière frénétique. Les images du début, en noir et blanc, évoquent les temps révolus des locomotions animales, du travail de la ferme, puis une première voiture motorisée et un avion rudimentaire s'insèrent dans ce contexte pastoral. L'urbanité prend le relais et la musique s'alourdit. Se succèdent alors des photos qui évoquent la montée de l'automobile : un champ pétrolifère et des stationnements pleins de vieux modèles identiques en rangées parfaites. Le tiers du milieu est marqué par une musique rapide : les images en couleurs apparaissent et disparaissent à un rythme déchaîné et montrent le développement impétueux de l'urbanisation, la croissance de la population et les dégradations du milieu ; dans les foules, les gens portent des masques. Le dernier tiers ramène la musique nonchalante du début et

⁸⁹ Richard Fleischer, dans le commentaire du film du DVD utilisée (2003), donne le crédit pour ce montage à Charles Braverman (38 s). La musique est de Fred Myrow.

les photos en noir et blanc qui font voir des dépotoirs, des paysages de désolation. La pointe de la tour Chrysler se profile en avant-plan sur un décor urbain, référant ainsi à New York, et une dernière image montre la silhouette de la ville enfumée où l'on pourrait reconnaître l'Empire State Building. Le titre du film, pour toute mention du générique, se superpose à cette image : *Soylent Green*⁹⁰.

Un bruit de sirène fait le raccord avec le début de la diégèse dont le premier lieu est la rue où se trouve l'immeuble de l'appartement qu'habitent Thorn (Charlton Heston) et Sol Roth (Edward G. Robinson). Un narrateur scripturaire donne les coordonnées cardinales dans une mention en surimpression : « THE YEAR: 2022 / THE PLACE: NEW YORK CITY / THE POPULATION: 40,000,000 » (3 min 7 s). Une voix surgie de haut-parleurs ordonne à la population de commencer à vider les rues ; dans une heure, ce sera le couvre-feu. Cette voix et la sirène font le raccord avec le deuxième plan qui montre Thorn assis sur le bord d'un lit étroit. Tout le début du film peut être considéré comme une histoire de l'industrialisation qui en est arrivée à créer cette mégalopole surpeuplée qu'est devenu New York⁹¹. Ainsi, la ville est le premier lieu mis en scène dans le récit. Elle sera dépeinte par dix-sept lieux secondaires. Le tableau 6 donne une vue d'ensemble des lieux qui sont tous compris dans la ville concentrationnaire, sauf les milieux naturels disparus projetés au « foyer⁹² » dans le « théâtre 11 » (1 h 11 min 53 s). L'inventaire fait la liste de ces personnages non anthropomorphes selon l'ordre de leur entrée en scène, ce qui donne un aperçu de l'itinéraire du récit. Quelques données quantitatives permettent de les caractériser : le nombre d'itérations des lieux primaires, le nombre de lieux secondaires construisant ces lieux primaires, le nombre de plans qui les cadrent, la durée de leur exposition exprimée en secondes, la durée moyenne des plans dans chaque lieu et leur importance relative par rapport à la durée du récit filmique.

⁹⁰ Une première « trahison » apparaît ici avec la traduction du titre : *Soleil vert*. La version française conserve toutefois « Soylent » dans le récit comme raison sociale du personnage corporatif. La traduction du titre, misant sur l'euphonie, restreint tout de même la thématique à la dimension énergétique de l'alimentation, dimension qui fusionne, dans la version anglaise, avec les rapports de domination puisque Soylent désigne d'abord la compagnie, puis l'aliment qu'elle produit. Il reste que cette fusion n'est pas occultée par la traduction, car elle demeure visible par d'autres aspects du film. *Soleil* active par ailleurs une relation avec *Sol*, ce qui n'est pas dénué d'intérêt. Tout compte fait, la traduction *fonctionne* sur d'autres plans.

⁹¹ Fleischer exprime ainsi l'intention qu'il poursuit à travers ce montage qui « montre les vieux jours de l'Amérique et du monde et comment l'industrialisation est arrivée. Tout est devenu de plus en plus encombré jusqu'à ce que, finalement, il n'y ait plus de place » (42 s).

⁹² Je reviendrai sur ce terme qui a été choisi afin de traduire le mot « home ».

Tableau 6 — Inventaire des lieux dans *Soleil vert*

Lieux primaires	Itérations	Lieux sec.	Plans	S	\bar{D}	%
1. La ville de New York	17	17	193	1 050	5,44	19,24
2. L'appartement de Thorn et de Sol	4	3	108	789	7,31	14,46
3. La voiture familiale de Gilbert	1	—	3	58	19,33	1,06
4. L'appartement de Simonson	7	7	158	1 438	9,10	26,35
5. Brady's Market	1	—	6	47	7,83	0,86
6. Le commissariat	4	2	50	314	6,28	5,75
7. L'appartement de Fielding	2	4	53	304	5,74	5,57
8. L'église	3	2	65	478	7,35	8,76
9. La pépinière dans Gramercy Park	1	—	8	48	6,00	0,88
10. Le magasin de Soleil vert	2	2	4	20	5,00	0,37
11. L'échange	2	2	21	145	6,90	2,66
12. Le foyer (lieux évoqués : 330 sec.)	1	4	77	545	7,08	9,99
13. Le disposoir central	1	6	29	223	7,69	4,09
Totaux	46	49	775	5 459	7,04	100,04 ⁹³

L'espace diégétique de *Soleil vert* repose sur un système à treize lieux, dont dix revêtent une certaine complexité. J'examinerai en détail ceux qui se présentent comme des habitations pour les personnages anthropomorphes (en caractère gras dans le tableau 6). Afin de saisir au mieux les modifications qui se produisent entre la situation initiale et la situation finale, j'observerai ces A(PA-PNA) selon leur ordre d'apparition dans le récit et leurs différentes itérations. Les autres lieux seront ensuite analysés dans le but de caractériser le système spatial que propose cette diégèse.

Les lieux d'habitat et leurs occupants

Une fois qu'il a contextualisé l'appartement de Thorn et de Sol dans la ville, le monstreur-narrateur situe Thorn et Sol dans leur appartement. Thorn est assis sur le bord de son lit étroit au matelas mince recouvert d'un drap blanc. Il finit d'enfiler un tee-shirt blanc. Fatigué, il appuie ses coudes sur les cuisses et se frotte les yeux un moment avec la paume

⁹³ Ce total est légèrement différent de celui affiché dans le tableau de validation *Excel* annexé. La différence est sans doute explicable par le fait que la somme du tableau est le résultat de l'addition des pourcentages de chacun des tableaux précédents. Si *Excel* affiche le nombre de décimales demandé, il conserve en mémoire les valeurs réelles sur lesquelles les calculs sont basés, ce qui fait parfois varier l'addition des valeurs arrondies lorsqu'elles sont transcrites dans un autre contexte, comme ici.

des mains. Derrière lui, un vieux mur de bois verni. Les lattes ambrées, placées en diagonales, se rencontrent et forment des chevrons, la flèche vers le haut, délimitant le tiers droit de l'écran (voir les photogrammes 1, 2 et 3 à l'annexe 11). Thorn est exactement devant cette ligne de force, qui semble déjà dire : « Lève-toi ». En promenant le regard vers la gauche, l'œil rencontre d'abord, accroché au mur, le revolver dans son harnais, puis, sur un autre crochet, la veste, la casquette et le foulard, costume emblématique du détective. Le mur en joint un autre, perpendiculaire : l'encoignure délimite le tiers gauche de l'écran. Sur cette cloison de bois, ambré également mais constituée de panneaux, se trouve une commode haute, blanche, surmontée d'un petit téléviseur. Deux bruits secs proviennent de l'autre côté de la séparation et laissent entendre que Thorn n'est pas seul. Il tourne la tête dans cette direction et termine ce mouvement en tendant le bras pour allumer le téléviseur. Il se lève avec raideur et se dirige devant lui, de l'autre côté de la pièce. La caméra suit le mouvement par un travelling arrière ascendant et permet d'observer d'autres détails du lieu. Sur le haut du mur à chevrons se trouvent cinq grandes photos en noir et blanc, qu'on peinerait à décrire, mais qui font écho au montage du début ; au-dessus, une étagère pleine de livres. La cloison de gauche n'atteint pas le plafond et fait un angle à quarante-cinq degrés, délimitant une ouverture par laquelle on entrevoit Sol, assis à son bureau (on aura accès à ce lieu exigü plus tard). La chemise de Sol, ambrée aux reflets moirés, le dissimule dans le décor. Les deux murs qui se rejoignent au fond de sa pièce de travail sont couverts de livres jusqu'au plafond. Ils semblent dire déjà : « Cherche ». Au-dessus du téléviseur, une autre étagère pleine de livres. De l'autre côté de la pièce, que Thorn a atteint, on devine un petit évier et, dans l'encoignure tout à côté, un réservoir jaune est suspendu au mur. Thorn prend une lame de rasoir sur une tablette, saisit un verre sur sa gauche, et frotte la lame sur la surface intérieure du verre afin de l'affûter. Il l'assujettit à son rasoir, et c'est le terme du plan qui dure trente secondes. Retenons de ce microrécit que les personnages anthropomorphes sont agis par les personnages non anthropomorphes. Le lieu que Thorn habite et les objets qui y sont disposés parlent, d'une part, comme un système de signes (les chevrons, les livres), mais aussi comme un monde représenté, se donnant en tant qu'une réalité, où les partenaires sont liés dans un réseau d'habitudes. Le bouton du téléviseur dit : « Tire-moi », la lame de rasoir : « Trouve un moyen de me faire durer plus longtemps parce que je suis devenue une denrée rare dans ce monde pourri ». Ces objets sont des actants dans la mesure où ils conditionnent l'agir de Thorn qui s'y soumet.

Pendant ce temps, le téléviseur a fini par se mettre en fonction et fait entendre la voix de l'annonceur (Richard Sterne) qu'on verra bientôt :

Cet entretien avec le gouverneur Henri Santini vous est offert par Soleil rouge et Soleil jaune, des végétaux à grande puissance énergétique et [insert sur le téléviseur] le tout nouveau et délicieux Soleil vert : l'aliment miracle au concentré de plancton recueilli dans les mers et océans du monde (3 min 39 s).

Manifestement, Sol n'apprécie pas le gouverneur (Whit Bissell), car dès qu'il prend la parole, il éteint l'appareil : « Foutaises ! [Bullshit!] » (4 min 13 s). Le vieil homme a raison, car c'est ce même Santini qui prononcera l'acte d'exécution de Thorn (et du prêtre auquel il a parlé) en des termes obscurs à son homme de main (Roy Jenson) : « Faites ce que vous avez à faire, un point c'est tout » (55 min 10 s). Mais les deux alliés ne savent pas cela, et ne le sauront d'ailleurs pas ; ils en subiront toutefois les suites. Pour le moment, Thorn, Sol et leur appartement s'appêtent à vivre une scène de la vie quotidienne : un dialogue entre le détective, son « biblio [booker] » et les objets requis pour les besoins de l'hygiène, de l'information et de l'alimentation. Les deux personnages anthropomorphes travaillent pour la police. Sol est subordonné à Thorn et cherche de l'information à propos des affaires sur lesquelles le détective enquête. La relation entre les deux hommes est rendue plurivoque par le contexte étrange dans lequel ils vivent : en effet, cette relation professionnelle est cadrée dans l'espace intime, illustrant ainsi une conséquence de la surpopulation que Thorn signifie ouvertement : « il y a vingt millions de gars en chômage rien qu'à Manhattan qui ne demandent qu'à prendre ma place et la tienne également » (5 min 8 s). Les deux acolytes se narguent, brutaux mais tendres, disposant les traces d'une relation complexe qui donnent une épaisseur à leurs rapports. Ainsi, lorsque Sol se demande pourquoi il se donne tout ce mal, Thorn lui répond : « Parce que c'est ton travail... et parce que tu m'aimes bien⁹⁴ [Besides, you love me] » (5 min 29 s), ajoute-t-il en faisant son frais un sourire en coin. Pendant le repas, Sol ne mange pas. Il n'a pas d'appétit pour ces crackers oranges et jaunes, une « [c]ochonnerie sans odeur et sans goût » (5 min 58 s). En observant Thorn qui s'en contente, il conclut : « T'as rien connu d'autre, bien sûr » (6 min 4 s). C'est à ce moment que l'appartement se rappelle aux deux hommes parce qu'il a « faim » lui aussi : il a besoin d'énergie. La lumière flanche au-dessus d'eux (6 min 5 s) et plonge la scène dans l'obscurité un moment. Un insert montre l'ampoule suspendue à un fil (6 min 7 s), qui fléchit à nouveau. Sol répond à l'appel et se dirige vers un vélo stationnaire qu'il enfourche pendant qu'il résume comment le monde s'est transformé dans le temps d'une vie d'humain : « Quand j'étais gosse, la nourriture, c'était de la bouffe. Là-dessus, nos magiciens de la science ont empoisonné l'eau, pollué le sol, détruit les plantes et la vie animale » (6 min 13 s). Sol

⁹⁴ Le « bien » est de trop.

poursuit son réquisitoire pendant que Thorn s'en désintéresse. Manifestement, il connaît la chanson par cœur et il joint sa voix à celle du vieil homme pour le refrain : « On s'croirait dans un four, on crève à force de transpirer. [A green house effect. Everything is burning up]⁹⁵ » (6 min 42 s). Sol est froissé, mais l'appartement s'interpose entre les deux et s'assure qu'ils se mettent à l'ouvrage : la lumière faiblit maintenant durablement et ne se rallume que sous les coups de pédales du vieux. Un mouvement de caméra montre la bicyclette munie d'un générateur branché à un fil électrique (d'autres plans permettront de reconstituer ce dispositif énergétique : le fil, qui pend du plafond, et quatre batteries (7 min 14 s) rangées sur le petit réfrigérateur). Thorn se prépare à partir. Il s'inquiète tout de même pour Sol et lui recommande de manger du Soleil vert, mais il n'en reste plus. Sol avoue l'avoir terminé la veille. Il ne veut plus aller en chercher, car il y a toujours des émeutes. Thorn promet d'« essayer d'en piquer encore » (7 min 10 s), ce qu'approuve Sol sans sourciller. Dans ce monde dégradé, il semble normal et attendu que les policiers s'emparent de tous les avantages qui peuvent leur tomber sous la main et Thorn ne fait pas exception. Il voudrait recharger les batteries avant de partir, mais Sol ne le laisse pas faire. Thorn le rabroue : « Tu sais que tu commences à me porter sur les nerfs ? » (7 min 29 s). Sol répond en lui rendant la monnaie de sa pièce : « Je sais, mais tu m'aimes bien⁹⁶ [Yes, but you love me] » (7 min 33 s), parole à laquelle il ajoute un geste du bras et caresse le menton de Thorn du bout des doigts, complexifiant davantage la relation entre ces partenaires. Thorn sort pour son quart de nuit alors que Sol le recommande à Dieu. Un escalier conduit à l'extérieur et le détective devra enjamber les indigents venus s'y réfugier pour la nuit, sous l'œil d'un gardien armé sur le palier.

Voilà la situation de départ présentant un petit univers bien réglé, inscrit dans ses habitudes. Malgré des surfaces rudes, cette association d'humains et de non-humains est coopérative et complémentaire, marquée d'une certaine affection. De surcroît, leurs actions sont productrices dans la mesure où elles génèrent l'énergie nécessaire aux activités du lieu, ce qui garantit une part d'autonomie. On se prend à penser que si les gens avaient pédalé un peu plus, ils n'en seraient pas là. Thorn juge leur existence acceptable : « Nous nous débrouillons bien tous les deux. Nous vivons bien » (24 min 28 s). Mais Sol sait mieux : « Ouais, d'une vie écoeurante » (24 min 31 s). Sol et Thorn sont liés l'un à l'autre comme les

⁹⁵ La traduction française est ici inadéquate puisqu'elle gomme la référence à l'effet de serre. S'il est une dimension de la vision dystopique de *Soleil vert* qui soit d'actualité aujourd'hui, c'est bien celle-là.

⁹⁶ Le « bien » est toujours de trop.

organes des sens au cerveau, le détective parcourant l'espace, se chargeant de perceptions qu'il ramène au système nerveux central, habité par Sol, qui donne sens et cohérence aux informations ainsi recueillies. La direction d'acteur a produit, avec Thorn, une figure perceptive et sensitive qui donne prise à cette interprétation. Richard Fleischer raconte comment il s'y est pris : « j'ai fait en sorte que Heston ait toujours quelque chose de relaxant à faire, qu'il s'étende sur un sofa, s'assoie sur une chaise ou s'appuie sur un mur. [...] Je voulais voir un personnage très relaxe » (17 min 23 s). Au cours du récit, on reviendra encore trois fois dans l'appartement : Thorn y rapportera, un peu plus tard, un butin fastueux raflé chez Simonson grâce auquel, à l'itération suivante, Sol fera connaître au détective le goût de la vraie nourriture avant de faire rapport sur Simonson, et où, à la dernière occurrence, le policier lira le triste mot du vieillard : « Thorn — I'm going Home. Sol xxxxx » (1 h 10 min 52 s).

Le deuxième lieu d'habitation que présente la diégèse est celui de Gilbert (Stephen Young). Ce dernier habite dans une vieille voiture familiale immobilisée dans un stationnement encombré où ils sont plusieurs à vivre comme lui dans des automobiles abandonnées. Les plans de cette séquences sont exceptionnellement longs, en moyenne 19 secondes. En fait, cet habitat est si exigu qu'il est difficile à découper. Il a surtout été filmé en extérieur, ce qui a entraîné une exception dans la classification des lieux selon l'opposition intérieur/extérieur. En effet, au début de la séquence, Gilbert est assis sur le toit de la voiture. Pourtant, il est bien « chez lui », mais à l'extérieur, sur son balcon pourrait-on dire... C'est là que vient le rejoindre Donovan, l'homme de main de Santini, qui exige de parler dans la voiture. À l'intérieur, Donovan ouvre une valise et en sort un pied-de-biche, en deux morceaux, que Gilbert assemble comme s'il s'agissait d'un jouet. Il s'en servira comme d'un piolet pour escalader le mur de la douve qui garde l'immeuble où habite l'homme à abattre, puis comme d'une arme pour le tuer. Sur le siège arrière une femme berce un bébé et observe la scène. Le lieu se révèle d'une extrême indigence, on y vit d'expédients et il importe de s'y armer.

Le troisième lieu d'habitation apparaît au plan suivant et offre un parfait contraste avec le précédent : il s'agit de l'appartement de William Simonson (Joseph Cotten). Après la ville de New York, c'est l'espace le plus complexe. Il est composé de sept lieux secondaires : 1) un immense salon de forme circulaire en périphérie duquel sont délimités différents espaces fonctionnels ouverts (bar, cuisine, salle à manger, salle de jeu, bureau, bibliothèque) ; 2) une chambre spacieuse ; 3) une salle de bain luxueuse ; 4) une antichambre ; 5) un corridor entre la porte de l'appartement et l'ascenseur ; 6) un autre

corridor à un étage inférieur ; enfin, 7) le bureau du gérant de l'immeuble, Charles (Leonard Stone), adjacent au hall d'entrée. Le décor est froid, lumineux, plastique et métallique dans le style futuriste des années 1970. Presque tous les détails décoratifs reprennent des thèmes végétaux ou animaliers stylisés. Le lieu est bien gardé, mais c'est pourtant là que Gilbert réussit à s'introduire afin d'assassiner Simonson, qui accueille son sacrifice comme un prévaricateur repentant. Ses partenaires veulent l'éliminer parce qu'ils ne lui font plus confiance, mais l'homme pense que son exécution est devenue « nécessaire [...] [a]ux yeux de Dieu » (13 min 19 s). L'intrusion de Gilbert est coïncidente à des circonstances trop favorables pour ne pas être suspecte aux yeux de Thorn, affecté à l'affaire : le système de détection est en panne mais, surtout, le garde du corps de Simonson, Tab Fielding (Chuck Connors), est justement sorti faire les courses avec Shirl (Leigh Taylor-Young) au moment de l'agression. Ils se sont rendus au « Brady's Market » (10 min 34 s) où Shirl obtient des denrées rares : pommes, tomate, laitue, céleri, conserves et... du bœuf, que Thorn rapportera à Sol avec d'autres produits de luxe et, surtout, les deux volumes du « *SOYLENT OCEANOGRAPHIC SURVEY REPORT 2015 TO 2019* » (23 min 39 s). Dans les luxueuses tours de Chelsea ouest, les appartements sont loués équipés d'une femme, considérée comme une pièce de « mobilier ». Une lecture féministe au premier degré conduirait à la condamnation rapide de *Soleil vert* sur la base de cette objectivation des femmes. Toutefois, ce récit peut au contraire être considéré comme une illustration de la thèse de « l'écoféminisme socialiste selon lequel l'identification des femmes à la nature [en fait] des victimes doubles de l'oppression patriarcale » (Ingram, 2002 : 41). Ainsi, parallèlement à la destruction totale de la nature, la femme est-elle totalement dominée. Avec le meurtre de Simonson, Shirl entre dans une période instable, car son sort dépend du bon désir du prochain locataire. S'il la choisit, elle n'est pas pour autant tirée d'affaires et peut être exposée à de mauvais traitements. Après lui avoir fait subir un examen physique, au début de l'enquête, Thorn est étonné de n'avoir trouvé aucune marque de coups. Les sept occurrences du lieu donneront à voir des actions cacophoniques : on pourra y jouer, tuer, mourir, enquêter, chaparder, fêter, être violenté, céder à la tentation, se laver, se vendre. Chaque itération du lieu construit cet univers sémantique dystopique. À la *première occurrence*, l'appartement est un espace de jeu où la relation entre Shirl et Simonson apparaît bienveillante. À la *deuxième occurrence*, Gilbert tue Simonson. Quelque temps après, Thorn est sur place et commence son enquête auprès de Charles à l'entrée de l'immeuble. Il repartira avec la brigade sanitaire venue chercher le mort. À la *troisième occurrence*, Thorn revient faire enquête auprès de Shirl, qui a organisé une fête avec ses amies de l'immeuble. Il apprend que Simonson s'était confessé à

un prêtre et que le gouverneur Santini fréquentait le lieu. La relation entre Shirl et Thorn se noue à ce moment. À la *quatrième occurrence*, Thorn est de retour après avoir échappé à une tentative de meurtre. Il est blessé à la jambe droite. À la *cinquième*, le couvre-feu sonne et Shirl réveille Thorn, reposé, un bandage à la jambe. Ils ont alors une conversation qui montre jusqu'à quel point leur monde est inhospitalier. Elle voudrait partir avec lui, mais les autres villes « sont toutes comme celles-ci » (1 h 6 min 19 s). Quant à la campagne :

Pas le droit d'y aller. Les fermes sont de vraies forteresses. [...] Ils gardent les bonnes terres comme ils gardent les dispoirs, les manufactures Soylen, les bateaux qui recueillent le plancton dans la mer. Tout ça parce qu'il y a des crétins dans ce monde qui veulent s'approprier tout ce qui existe. Il est possible que Simonson ait été de ces types-là (1 h 6 min 21 s).

À la *sixième occurrence*, le nouveau locataire décide de garder Shirl avec lui. À la septième, Shirl répond à un appel téléphonique de Thorn. Elle a pleuré, elle voudrait vivre avec lui, mais il répond brusquement : « Contente-toi de vivre ! » (1 h 27 min 40 s). Il faut dire qu'il a d'autres chats à fouetter à ce moment-là puisqu'il doit faire face à quatre tueurs qui veulent sa peau.

Le quatrième lieu d'habitation est l'appartement de Tab Fielding. Beaucoup plus spacieux que celui de Thorn, il est beaucoup moins grand que celui de Simonson. Suspicieux à propos de ce garde du corps absent au moment crucial, Thorn visite le lieu après l'en avoir vu partir. C'est Martha (Paula Kelly) qui le reçoit, mobilier de Fielding. Le détective fait le tour du domicile, admiratif. Une grande pièce est divisée en une cuisine propre et un salon confortable. Martha s'y trouve lorsque Thorn cogne à la porte : elle déguste des confitures à la cuillère. Elle s'empresse de cacher le pot, mais oublie l'ustensile sur la table du salon. Thorn fouille sans vergogne un petit bureau, les armoires. Il trouve que « Tab se débrouille rudement bien » (32 min 4 s). Il examine la chambre, confortable, en ressort admiratif de l'espace. Avant de partir, il va subtiliser la cuillère de confiture. Sol lui confirmera qu'il s'agit de fraises : « Cent cinquante D pour un pot » (38 min 17 s). Décidément, ce garde du corps a sûrement d'autres assignations. Lorsque Thorn reviendra sur les lieux, après que Gilbert ait tenté de le tuer, il corrigera violemment Fielding. Ce dernier résistera à répliquer puisque Thorn est policier, mais il s'engagera dans la bataille après que Martha ait été brutalisée en essayant de défendre son homme. Cette violence sans ménagement de Thorn sur la femme continue de charger la figure amoralisée et corrompue qui dépeint les forces de l'ordre en dystopie. Le domicile de Fielding comporte deux autres lieux secondaires, un escalier montant à l'étage, gardé par un gros homme armé, et un corridor menant à la porte de l'appartement. On y remarque en outre un système de production d'énergie : au moins six batteries montées sur des étagères et un dispositif à manivelle pour les recharger

(30 min 58 s). Les actions qui se déroulent chez Fielding sont marquées par la méfiance et la violence.

Le cinquième et dernier lieu d'habitation est l'église. Thorn s'y rend une première fois afin d'interroger le prêtre Paul (Lincoln Kilpatrick) à qui Simonson s'est confessé. L'endroit est rempli d'indigents venus s'y réfugier : on y trouve des lits superposés, de la fumée par endroits, du bruit, une foule bigarrée et hagarde au milieu de ce qui reste des symboles religieux. Le détective trouve le prêtre affairé à réparer un lit et à faire de la place. Il est fuyant. Au début, il dit ne pas se souvenir avoir vu Simonson, mais lorsque Thorn souligne qu'il était riche, le prêtre se rappelle : « Des gens riches, on n'en voit plus jamais ici. Il n'y a même plus assez de place pour les pauvres. Ils sont bien trop nombreux » (51 min 41 s). Il admet avoir entendu l'homme en confession, mais il refuse d'en livrer le contenu. Le prêtre semble dévasté par la vérité que Simonson lui a révélée. Il regarde Thorn, ferme les yeux en implorant : « Doux Jésus » (52 min 42 s), puis s'écarte. Le plan suivant cadre le sanctuaire avec une statue du Christ qui trône sur l'autel au pied duquel le prêtre va s'effondrer. Un système symbolique commence ici à se mettre en place qui investira progressivement Thorn en tant que figure christique. Déjà son nom appelle ce rapprochement à cause du rapport métonymique qui le rattache à la couronne d'épines du Christ. L'église est constituée d'un grand espace ouvert, mais un petit réduit crée un lieu secondaire. C'est le confessionnal. C'est sans doute là que Simonson s'est confessé, et c'est là que Fielding, à la *deuxième occurrence* du lieu, va tuer le prêtre avec une arme munie d'un silencieux à bout portant sur la tempe. Enfin, c'est à l'église que le film va se terminer, à la *troisième occurrence*. L'église est investie d'actions aux significations fortes : savoir, assassiner, révéler.

Le système des A(PA-PNA) dans Soleil vert

Les lieux d'habitat, considérés les uns par rapport aux autres, symbolisent l'organisation sociale du monde de *Soleil vert* divisé par de profondes fractures. L'opulent appartement de Simonson abrite un avocat, ancien associé du gouverneur Santini et membre du conseil d'administration de Solyent qui « contrôle l'approvisionnement [food supply] de la moitié du monde » (37 min 20 s). Fielding, quant à lui, doit la bonne fortune de son installation à sa double allégeance : à Simonson, mais surtout à Santini. Installés pauvrement, Thorn et Sol sont au bas de l'échelle. Gilbert, pour sa part, n'accède pas à un appartement et doit se contenter d'une vieille voiture abandonnée. Enfin, les pauvres envahissent les lieux disponibles : l'église, les escaliers des immeubles, des abris de fortune qu'on remarque dans quelques scènes de rue. Cette hiérarchie des lieux d'habitation est

également signifiée par les accès aux pièces principales. Chez Simonson, on trouve trois voies d'accès : le hall, un corridor inférieur (qu'emprunte Gilbert) et le corridor devant l'appartement 22A. Chez Fielding, deux lieux d'accès sont montrés : l'escalier et le corridor menant à la porte de l'appartement. Chez Thorn et Sol : un seul escalier. De surcroît, comme Thorn y passe deux fois de nuit, il apparaît toujours bondé de sans abris. Dans le cas de la familiale de Gilbert ou de l'église, on arrive d'emblée à l'intérieur de l' « habitacle », aucune voie d'accès n'est requise. Les lieux se présentent donc comme des emblèmes des classes sociales. Ils les signifient, les affirment, les reproduisent. Mais ils sont également des actants qui conditionnent l'existence de leurs occupants.

Outre les lieux d'habitat, la diégèse dispose sept autres lieux qui permettent de déployer les actions du récit de manière à lui donner son sens. On a déjà croisé le magasin de Brady (Tim Herbert), qui ressemble plus à un lieu de recel qu'à une épicerie. L'endroit, surveillé par un homme armé, est accessible aux riches seulement : les achats de Shirl s'élèvent à « deux-cent-soixante-dix-neuf D » (10 min 19 s). Quant au commissariat, Thorn s'y présente deux fois pour faire rapport à son chef, Hatcher. À la *première occurrence* du lieu, la salle commune est très occupée. Malgré qu'il soit déjà assez tard en soirée, deux files de gens attendent à l'entrée pour recevoir des allocations de décès : « Deux cents D en liquide ou en tickets d'alimentation [or two hundred fifteen in food coupons] » (25 min 5 s). Un groupe d'hommes est en train de préparer une intervention antiémeute pour le lendemain. Lors du premier échange avec Hatcher, Thorn doit protéger Sol. Le chef juge qu'il ne livre pas l'information assez vite. Par contre, il ne contredit pas le jugement de son détective à propos de l'affaire Simonson. Le lendemain toutefois, son avis change. À la *deuxième occurrence* du lieu, Thorn appelle au commissariat pour signaler qu'il se fait filer. À ce moment, Hatcher a devant lui Donovan, qui exige que l'affaire soit étouffée : « la police peut et doit coopérer avec le gouverneur, je crois que c'est clair » (39 min 52 s). Hatcher acquiesce : « À vos ordres, Monsieur » (39 min 56 s). À la *troisième occurrence*, le surlendemain, Thorn refuse d'apposer sa signature afin de classer le dossier. La *dernière occurrence*, à la fin du récit, montre Hatcher qui répond à un appel à l'aide de Thorn qui s'apprête à affronter les quatre tueurs. Un autre lieu diégétique est constitué par la triste pépinière de Gramercy Park où Donovan rencontre Santini afin de l'informer que le détective chargé de l'affaire Simonson refuse de classer le dossier et qu'il a rencontré le prêtre. Santini est ennuyé : « Je ne veux plus qu'on me parle de ça » (55 min 10 s). Quant au magasin de Soleil vert, le récit le montre brièvement au moment où ses vitrines sont fracassées pendant

l'émeute au cours de laquelle Gilbert attente à la vie de Thorn. Le tueur périt écrasé sous la pelle d'une dégageuse de foule.

Les trois derniers lieux : l'échange, le foyer et le disposoir central finissent de dépeindre l'organisation dystopique de *Soleil vert* et cadrent Thorn dans l'inéluctabilité de son action ; ce qu'il faut entendre par là, c'est qu'il est agi par l'action des personnages anthropomorphes et non anthropomorphe. En ce sens, malgré les apparences, il n'a rien d'héroïque. Dans ce système relationnel, il est piégé comme un rat. L'échange se présente comme une bibliothèque. Sur l'immeuble où il se trouve, on peut lire « PUBLIC LIBRARY » (1 h 26 min 40 s). Sol y fait référence au début alors qu'il se plaint de ne pouvoir y trouver les dossiers qu'il cherche. C'est par lui qu'on découvre ce lieu où il se rend avec les rapports de Soy lent. Il y apprend la vérité qui a ébranlé Simonson et qui le dégoûte à jamais de la vie. Il n'est pas clair que les livres de Soy lent aient été nécessaires pour arriver à ce résultat. L'échange est dirigée par une femme, ce qui vient rééquilibrer les rôles féminins. Dans la version anglaise, Sol s'adresse à elle avec le titre honorifique « Your honor » (1 h 5 min 26 s), ce qui la rattache aux fonctions juridiques. Dans la version française, le titre retenu est « Excellence » (*loc. cit.*), ce qui désigne plutôt les fonctions diplomatiques. Quoi qu'il en soit, cette autorité est liée avec la communauté internationale : « Ce qu'il nous faut, c'est la preuve de ce qu'ils font pour pouvoir soumettre ce dossier au Conseil des nations » (1 h 8 min 12 s). Dans un moment de découragement, Sol en appelle à Dieu. La femme répond à ce soupir : « Mais quel Dieu, Monsieur Roth ? Où pourrions-nous le trouver ? » (1 h 8 min 24 s). Après réflexion, Sol conclut : « Peut-être au foyer... Oui, au foyer [Perhaps at home... Yes, at home] » (1 h 8 min 32 s).

Le foyer est dépeint à travers quatre lieux secondaires : le hall d'entrée, le corridor menant aux salles de projection, la salle de projection numéro onze et la salle d'expédition. Après l'appartement de Simonson (26 %), la ville de New York (19 %) et l'appartement de Thorn et de Sol (14 %), c'est là que le récit filmique s'attarde le plus longuement (10 %), suivi de près par l'église (9 %). Une jolie jeune portière accueille Sol au foyer, immédiatement soulagé par une bouffée d'air climatisé. Au comptoir, un préposé note ses préférences de couleur et de musique, puis un autre préposé le conduit à une salle de projection. Il est difficile de ne pas penser au retour dans le sein maternel en voyant Sol s'avancer dans ce couloir qui mène à la salle circulaire sur les murs de laquelle seront projetées bientôt les images d'une nature disparue (voir le photogramme 4 à l'annexe 11). Un homme et une femme l'attendent, parents inversés au sortir de la vie. La femme lui donne la mort en le faisant boire un liquide qui ressemble à du vin. L'homme presse sur les boutons qui

commencent la projection. Ils se retirent. Thorn a réussi à se rendre jusque là, mais il arrive trop tard pour renverser le déroulement de la cérémonie. En brutalisant un préposé, il a droit au spectacle interdit auquel seuls les mourants accèdent. Deux fois, il fera appel à Dieu en regardant Sol. L'un et l'autre se déclarent leur amour mutuel. Thorn est ému aux larmes devant ces images que Sol partage avec lui : des fleurs agitées par le vent, des cerfs au milieu des arbres, des fleurs orangées en sous-bois, un coucher de soleil orangé sur la mer, des rapides, des poissons sous la mer, la montagne, un cran rocheux dans la mer, des pommiers en fleurs, un troupeau de moutons guidé par un berger. D'autres images suivront, mais à ce moment précis Sol s'adresse à Thorn :

SOL : C'est beau, n'est-ce pas ?

THORN : Ah, oui !

SOL : Je te l'avais dit.

THORN : Je n'en avais aucune idée... Aucune idée... Comment aurais-je pu imaginer ça ? (1 h 16 min 24 s)

La nature est ici définie comme ce qui ne peut être ni pensée, ni imaginée, elle est donc radicalement différente de l'humain. La communion, en mémoire de cette nature, entre les deux hommes, devenus le père et le fils, attribue à Thorn un rôle de guide, de pasteur, et Sol complète la figure christique en le chargeant de sa mission salvatrice. Par un artifice technique, le monstre-narrateur empêche le spectateur d'entendre la révélation de Sol, mais donne accès à sa supplique, ses derniers mots : « Il faut que tu prouves tout ce que tu sais. Rends-toi à l'échange. Donne les preuves » (1 h 18 min 14 s). À partir de là, Thorn, doit descendre chez les morts.

Il est maintenant possible de critiquer la traduction de *home* par *foyer* dans la version française. Le *Collins* [en ligne] et le *Oxford* [en ligne] traduisent ce terme par *maison* en tout premier lieu, et sans doute eût-il été mieux avisé de le retenir. Le mot revient à plusieurs reprises dans le récit et, pour cette raison, il inscrit un réseau d'anticipations énigmatiques et de significations croisées. La traduction en *foyer* mais surtout la manière dont elle a été faite trahissent l'une et l'autre fonction. Le mot survient au tout début du récit alors que Sol précise que l'un des criminels recherchés : « Est entré au foyer hier [Went home yesterday] » (4 min 38 s), ce qui semble clore l'enquête. L'expression « entrer au foyer » donne l'impression que le criminel a été pris en charge par une institution quelconque et ne rend pas l'idée de chez-soi rattachée au mot *maison*. Par contre, « rentré au foyer » aurait pu convenir, car « foyer » est un terme à tout le moins aussi plein que « maison » et réfère à cette idée avec la notion de retour. La portée sémantique du terme est également réduite plus loin lorsque Sol, déplorant la vie misérable qu'il mène, dit : « J'aurais dû aller au foyer depuis longtemps [I should have gone home long ago] » (24 min 43 s). Le « foyer » dans la bouche

d'un vieillard rend le sens univoque d'une maison d'accueil alors que *home* laisse imaginer une ouverture mystérieuse, qui sera bien sûr brutalement fermée à la fin. Si les choix précédents sont discutables, le suivant constitue, me semble-t-il, une erreur sur le plan des réseaux sémantiques. Ainsi, Shirl exprime son rapport avec l'appartement qu'elle habite de la façon suivante : « Ici, je suis comme chez moi [This is like my home] » (48 min 26 s). On aurait dû à tout le moins utiliser le mot *foyer* dans cette réplique afin de préserver les significations croisées qui sous-tendent le récit. Que Shirl relie, par le mot *home*, son habitat, l'appartement de Simonson, au *home* où sont projetées les images de la nature au moment de l'euthanasie n'est pas anodin sur le plan de l'interprétation des personnages. D'abord, l'appartement de Simonson, lieu d'une richesse indécente comparativement à l'indigence de l'immense majorité, est rendu possible par l'exploitation des ressources de tous les milieux. Les deux *homes* sont dans un rapport de complémentarité : confort pour les uns, suicide pour les autres et, conséquemment, source de matière première ainsi que la visite du disposoir central le fera voir. La désespérance elle-même devient ainsi une nouvelle ressource, une mine que Soylent a commencé à exploiter. La surabondance du *home* de Shirl se révèle ainsi dans toute sa réalité mortifère ; elle y vit, mais au prix de sa liberté. La correspondance sémantique des *homes* est chargée pour Thorn également. Dans la relation qu'il y noue avec Shirl, il se charge de l'Éros qui lui permet d'affronter Thanatos. Il visite chez Shirl, en Shirl, un premier lieu de nature, celui qui donne les conditions de la naissance, avant de contempler la mort de Sol, dans cette autre lieu utérin où le vieil homme, intégrant sa nature divine, envoie Thorn chez les morts. L'ébranlement érotique de la femme et la connaissance des dernières volontés du père, qui donnent à Thorn la force de répondre à l'appel des lieux de la preuve (le disposoir) et de la révélation (l'église), surviennent dans des lieux liés par le mot *home*, qui signifie, dans les deux cas, un retour à la nature. Dans ces *homes*, Thorn a reçu juste assez de sentiment pour avancer dans son piège, il a été fait homme.

Enfin, la diégèse conduit Thorn jusqu'au disposoir central qui met en scène le parcours d'une catabase, puis d'une anabase. Déjà, pour s'y rendre, il doit emprunter le chemin des morts et se glisse dans la trémie de chargement d'un camion à ordures quittant le foyer. Grimant ensuite sur le toit du véhicule, il repère le parcours jusqu'au lieu isolé du disposoir, qui se présente comme une usine. À l'entrée et à la sortie, les camions traversent une rangée de tréteaux qui ferment l'accès. Les déplacements obéissent à un protocole rigoureux d'échange de conducteurs, surveillé par des hommes armés. De son poste en surplomb, il observe le déchargement des corps aux abords du disposoir. Il descend du camion près d'une ouverture par laquelle il entre dans l'usine. Il traverse une salle de

machines, puis descend quatre volées d'escaliers et arrive à une courroie qui conduit les corps morts vers le tréfonds du bâtiment. Thorn trouvera leur destination en descendant encore un autre escalier, en parcourant un couloir de soubassement encombré de tuyaux et en remontant un petit escalier. Les yeux à la hauteur du sol, il observe les corps tomber et flotter dans un grand bassin. Un nouveau couloir de tuyauteries l'amène dans une autre salle de machines à partir de laquelle il amorce l'anabase. Il grimpe un escalier et découvre une autre courroie pleine, celle-là, de carrés de Soleil vert. À ce moment, il est aperçu par des travailleurs et, pour leur échapper, il doit enjamber la courroie de Soleil vert. Il se trouve ainsi un moment couché parmi les carrés de nourriture morbide où il devient comme le corps du Christ. Il monte encore plus haut dans une échelle et, sur ce palier, il parvient à éliminer ses assaillants. Il retrouve son chemin vers la sortie et monte dans la trémie d'un camion au moment où l'alarme retentit dans l'usine.

Il achève son identification christique au retour. L'accès de l'échange lui est barré par les quatre tueurs. Il réussit à en décimer trois en s'enfuyant, mais Fielding l'atteint d'une balle au côté droit, alors qu'il traverse le cimetière conduisant à l'église. La mise en scène crée alors l'image d'une crucifixion avant qu'il ne s'effondre parmi les pierres tombales (voir le photogramme 5 à l'annexe 11). Il se relève toutefois et, défiant la fatalité, réussit à entrer dans l'église où il parvient à abattre Fielding. Hatcher, accompagné d'un prêtre et d'une religieuse, trouve Thorn au pied d'une colonne. Il l'enjoint d'aller à l'échange pour dire qu'il a la preuve : « Le Soleil vert est fabriqué avec des hommes [Soylent green is made out of people] » (1 h 33 min 15 s). Le dernier plan avant le générique montre des hommes qui étendent Thorn sur un brancard aidés de la religieuse. Ils le soulèvent et il s'adresse encore à Hatcher l'implorant de parler. Les hommes l'emmènent au milieu des gens et il trouve encore la force de crier en dressant son bras gauche les doigts couverts de sang : « Il faut empêcher ça absolument. Trouvez un moyen » (1 h 33 min 53 s). Sur ses derniers mots, des masques referment l'image sur le bras dressé. Il est remarquable de comparer cette image à celle du début : Thorn assis sur son lit qui se lève. Le récit s'ouvre sur la verticalité, l'homme qui se dresse, il se clôt sur l'horizontalité, l'homme abattu au bras encore debout. Il est permis de se demander à qui s'adresse l'appel à la parole de Thorn. À qui ce bras parle-t-il ? Que peuvent bien changer ses preuves et ses révélations ? Comment se convaincre que Hatcher résistera maintenant à l'autorité politique alors qu'il a déjà succombé à la pression ? Comment penser que les témoins de cette scène ont quelque influence sur le cours des choses ? Comment s'imaginer que les océans et le plancton puissent renaître ? Non. De son monde dystopique sans espoir, c'est au spectateur que Thorn s'adresse. C'est lui qui a le

pouvoir de changer les choses avant qu'il ne soit trop tard. En espérant que Sol n'en soit pas le portrait : un suicidé couché devant les spectacles de la grande nature à l'écran.

La ville de New York est le cadre de toutes les actions. Elle est représentée par les abords des lieux d'habitation qui sont tous contextualisés dans la ville. On voit les rues des immeubles où logent Thorn, Fielding ; le stationnement chez Gilbert ; la douve qui protège la tour Chelsea ouest ; le parvis de l'église et son aître où se trouve le cimetière. La ville se dessine également par les abords des autres lieux diégétiques : le terrain vague autour de la pépinière, autrefois Gramercy Park ; la rue devant l'échange ; le pourtour du foyer et une rue y conduisant ; le trajet en direction de l'usine et son terrain ; les téléphones extérieurs près de chez Thorn et de l'échange ; enfin, le trajet menant de l'échange à l'église. Le lieu qui appartient à la ville en propre, et la désigne pour elle-même en quelque sorte, est le marché. Le récit y passe deux fois. À la *première occurrence*, on y voit Sol faisant la file pour de l'eau. La fois suivante, Thorn est affecté à la brigade antiémeute et une pénurie de Soleil vert déclenche des réactions violentes. La foule doit se disperser. Les dégageuses chargent dans la foule, remplissent des pelles d'humains et les balancent dans les bennes. Les murs de la ville sont couverts des affiches pour la réélection du gouverneur Santini. Il y en a une dans le bureau même du chef des détectives, Hatcher. Il ne semble pas y avoir d'autres candidats. La ville de New York peut être considérée comme l'emblème d'une société où le darwinisme social a triomphé et imposé ses règles créant un régime de capitalisme monopolistique totalitaire. Le monde est partagé entre quelques grands monopoles qui contrôlent l'économie politique de la planète et la ville apparaît comme le bras agissant de ces grands conglomérats.

Les transformations des A(PA-PNA)

Au terme de cet examen des lieux, il est possible d'observer les transformations qui ont affecté les personnages anthropomorphes et non anthropomorphes. Au cours du récit, des noyaux infimes de solidarité existent encore (Thorn et Sol), ou voudrait exister (Thorn et Shirl), mais ils sont broyés par la logique implacable de Soylent et les associations d'humains et de non-humains en sortent profondément modifiées. L'habitat de Thorn et de Sol est déserté : Sol est mort, quant à Thorn, on ne donne pas cher de sa peau. La familiale de Gilbert a elle aussi perdu son occupant. On se demande ce qu'il adviendra de Martha dans l'appartement de Fielding, mort également. Shirl reste à l'appartement 22A des tours Chelsea ouest, mais le locataire a changé : Simonson est mort. À l'église, le prêtre Paul est mort. En fait, la vérité est si horrible qu'elle en perd son potentiel d'émancipation et brûle ceux qui la

connaissent. Le commissariat et l'échange demeurent les seuls lieux d'où une action soit possible, mais il est permis de penser que les espoirs sont vains. Il semble bien au contraire que le foyer et le disposer maintiendront une activité florissante. En fin de compte, si tous les lieux d'habitat se sont trouvés profondément affectés au cours du récit, il apparaît que la ville concentrationnaire et dévoreuse de chair humaine demeurera pour sa part inchangée. La dystopie a toutes les chances de durer.

3.2. *La belle Verte* : la déconnection transcendante

Le générique d'ouverture de *La belle Verte* se superpose à un montage d'images animées faisant voir en parallèle des yeux d'animaux et des yeux d'humains, séquences entrecoupées par des rides sur l'eau ou sur le sable, des rapides, des feuilles d'arbres agitées par le vent, au son d'une musique concrète donnant à entendre l'eau, les oiseaux, le bruissement des feuilles, le vent. Le générique se termine sur un panoramique exhibant une plaine montagneuse où apparaît le titre du film et le nom de sa réalisatrice. Ces images actualisent déjà un réseau de correspondances que Coline Serreau exprime en ces termes dans son commentaire du film : « Je dirais qu'il n'y a aucune différence entre les yeux des humains et les yeux des animaux ni le monde minéral et le monde végétal » (39 s). D'emblée, le film dispose un syntagme qui insiste sur les ressemblances plutôt que sur les différences installant la suite dans l'expression d'un plurivers tissé d'interrelations. Le tableau 7, selon le format qui a été expliqué pour le tableau 6, fait la liste des lieux qui habitent le récit.

Le système spatial de *La belle Verte* repose essentiellement sur l'articulation de trois espaces distincts : la planète Verte et la plaine désertique de l'Australie, qui se présentent comme des cosmos harmonieux, et la ville de Paris, un cacosmos emblématique de la société postindustrielle. Les deux premiers sont liés, malgré la distance intersidérale qui les sépare, par la sensibilité des êtres à leur milieu qu'ils habitent sans le dégrader ou, dit autrement, ils se laissent être habités par leur milieu. L'espace diégétique de *La belle Verte* dispose un système à vingt lieux, dont quinze sont plus ou moins complexes. Comme pour l'interprétation de *Soleil vert*, je procéderai d'abord à l'examen de ceux qui se présentent comme des habitations pour les personnages anthropomorphes (en caractère gras dans le tableau 7). On peut remarquer qu'ils sont moins nombreux que dans *Soleil vert*, quatre plutôt que cinq, malgré le plus grand nombre de lieux, vingt plutôt que treize. Par ailleurs, la construction de l'espace que propose ce récit filmique présente des formes d'intériorité et

d'extériorité plus difficiles à analyser que celles de *Soleil vert* dont la diégèse est tout entière contenue dans des milieux bâtis.

Tableau 7 — Inventaire des lieux dans *La belle Verte*

Lieux primaires	Itérations	Lieux sec.	Plans	S	\bar{D}	%
1. La planète Verte	7	9	227	1 294	5,70	26,79
2. La ville de Paris	10	17	136	988	7,26	20,45
3. La boulangerie	1	—	14	55	3,93	1,14
4. La boucherie	1	—	2	6	3,00	0,12
5. Les lieux parallèles	S. O.	12	29	58	2,00	1,20
6. La cathédrale Notre-Dame-de-Paris	1	—	32	65	2,03	1,35
7. L'hôpital	4	5	137	308	2,25	6,38
8. L'appartement chez Max et Florence	13	6	157	494	3,15	10,23
9. Le magasin de disque	1	—	9	51	5,67	1,06
10. L'appartement chez Macha et Sonia	3	3	48	111	2,31	2,30
11. Le musée du Louvre	1	—	7	8	1,14	0,17
12. Les plateaux désertiques d'Australie	4	3	69	247	3,58	5,11
13. La gare de la Miouze-Rochefort	2	2	11	46	4,18	0,95
14. La station de télévision	1	3	19	67	3,53	1,39
15. Un aéroport en Australie	1	2	8	48	6,00	0,99
16. Un avion	1	2	10	126	12,60	2,61
17. L'aéroport de Roissy	1	2	14	70	5,00	1,45
18. L'auditorium de la Bastille	1	2	48	172	3,58	3,56
1.2. La planète Verte (lieu évoqué)	1	6	62	283	4,56	5,86
19. Le parc des Princes	1	—	47	228	4,85	4,72
20. Une campagne près de Paris	1	2	5	105	21,00	2,17
Totaux	56	76	1 091	4 830	4,43	100 ⁹⁷

Il en va différemment sur la Verte ou sur les plateaux désertiques d'Australie. Ici, c'est la planète ou le désert au complet qui se présente comme un super-lieu puisque tout y est extérieur. Là, les lieux proprement dédiés à l'habitation, qui se reconnaissent minimalement comme les endroits où l'on dort, ne sont séparés du milieu ambiant par aucune cloison, ce qui rend leur découpage analytique difficile. À partir de ces lieux du sommeil, rayonnent les lieux de l'alimentation, de l'hygiène, du jeu, du feu. Comment les isoler des « chambres »,

⁹⁷ Voir la note 93.

d'une part, et du « terrain » où ils prennent place, d'autre part ? Ainsi, de proche en proche, à ne pouvoir établir aucune frontière objectivable entre l'intériorité et l'extériorité, c'est la planète Verte et le désert au complet qui deviennent lieux d'habitation. Voilà à tout le moins, le biais que l'analyse a privilégié.

Les lieux d'habitat et leurs occupants

La diégèse s'ouvre sur la planète Verte par une longue séquence tournée sur la plaine montagnaise que la fin du générique donne à voir. Si l'on cumule l'arrivée des Vertiens par les sentiers de montagnes et le lieu de leur rassemblement, cette séquence compte pour 14 % de la durée du film ; ajouté à cela la séquence qui suit, tournée dans un endroit que l'on suppose à proximité du premier, l'aérodrome, on arrive à 21 %. Cette longue ouverture qui compte pour un cinquième du film s'explique par le fait que l'énonciateur ne peut tabler que minimalement sur les références de l'énonciataire. Peu de raccourcis sont possibles puisque la diégèse doit construire, dès cette *première occurrence* du lieu, un monde extraterrestre à l'aulne duquel le terrestre sera évalué.

Les premiers plans montrent de loin plusieurs défilés de personnes, accompagnées de moutons et de vaches, qui proviennent de différents horizons. Ils forment une toile se rejoignant enfin en son centre (voir le photogramme 1 à l'annexe 12), qui devient une agora. Les plans, d'abord éloignés, cadrent de plus en plus près les divers groupes qui se retrouvent avec des effusions de joie. Chacun arrive pourvu de nourriture : des fruits, des légumes, des laitages. Serreau explique que les accessoires alimentaires ont été choisis minutieusement : « avec cette nourriture-là, on peut vivre très bien, en bonne santé très longtemps » (3 min 28 s). Les gens montent un banquet déposé sur de grandes feuilles vertes formant une nappe végétale sur le sol. Bientôt on mange, on boit, on partage. Les enfants sont nombreux. Ils jouent dans un ruisseau et s'aspergent en riant. Puis, on se rassemble et une vieille femme (Catherine Samie) prend la parole : « La réunion de planète est ouverte » (5 min 4 s⁹⁸). Des gens se lèvent et se rassoient en proposant d'échanger seigle, blé, soja, fruits secs, médicaments, laine. Les habitants de cette planète pratiquent le troc. Ils mesurent leurs besoins en forgerie : il faut dix-sept couteaux cette année-là. Ils suppléent au manque de professeurs en télépathie et en écoute. On annonce les mariages, puis les morts, disparus

⁹⁸ Les répliques du film correspondent pour la plupart au texte publié du scénario. Il existe à l'occasion de légères variations entre les deux. Dans ces cas, j'ai retenu la version filmée. La ponctuation est celle du scénario publié.

à des âges vénérables, tous au-delà de 248 ans, sauf Amil, emporté accidentellement dans un éboulement à 143 ans. Il s'agit du compagnon de Mila (Coline Serreau), laquelle se trouve dans l'assemblée, accompagnée de ses cinq enfants : les deux fils aînés, Mesaje (James Thiérée) et Mesaül (Samuel Tasinaje), deux fillettes, Mala et Lima⁹⁹, et un petit garçon, Loumi. Puis on répartit les voyages : ils sont trop nombreux à désirer se rendre sur Narvos ou Kristo alors que les places y sont limitées mais, sur la Terre, personne ne veut aller. Le dernier à y avoir mis les pieds, avec le père de Mila, est Osam (Paul Crauchet). Il raconte ce qu'il a vu sur la planète des pauvres Terriens avant de se faire « ramatrié » (8 min 46 s), néologisme qui montre que l'on est bien en matrice sur la Verte. Lorsqu'il était à Paris, il a vu comment « Napoléon » (8 min 35 s) puis la Restauration avaient contrecarré les aspirations de la « révolution contre le roi, un truc bien » (8 min 29 s). Osam explique aussi comment la vie y est dure : « la loi du plus fort. Les femmes écrabouillées, pas de partage, des massacres... on sentait qu'ils allaient mettre des siècles à s'en sortir... ils avaient même encore le système de la monnaie » (8 min 50 s). Et les Vertiens de s'interroger sur ce que peut bien être la monnaie. Les plus forts en archéologie expliquent aux autres de quoi il s'agit. Il en va de même pour l'industrialisation, les automobiles, les accidents de la route, les maladies, les ordinateurs, la hiérarchie, la domination des races dégénérées sur les autres. Cet inventaire des tares de la Terre construit, en creux, le relevé des vertus de la Verte. Les Vertiens ne voient aucun intérêt à visiter la Terre où ils n'apprennent rien, contrairement à ce qui se passe sur les autres planètes. Par contre, les mieux intentionnés voudraient stimuler leur évolution : « On pourrait peut-être leur envoyer quelqu'un avec un programme de déconnexion pour les faire avancer un peu plus vite » (7 min 58 s). Les Terriens sont dépeints comme étant moins développés que les Vertiens qui, eux, ont surmonté la période industrielle : « il paraît qu'on est passés par là il y a trois mille ans à peu près... c'est la compétition, l'écriture, la production en masse d'objets qui ne servent à rien, les guerres, le nucléaire, la destruction de la nature, les grandes maladies sans remèdes, la préhistoire quoi » (9 min 26 s). Au bout de cette séquence, le monde de *La belle Verte* se trouve bien campé dans l'utopie sur laquelle écrit Wunenburger, qui procède de l'« identification du rêve et de l'histoire » (1979 : 10). Elle se donne comme une contre-révolution culturelle accomplie, comme un Mai 68 réussi. La réunion de planète se présente comme un rassemblement de hippies qui se trouvent évoqués par les vêtements, à propos desquels Serreau confie : « On avait décidé de n'employer dans les costumes que des matériaux en lin, en coton ou en soie

⁹⁹ Les noms des fillettes apparaissent dans le scénario, mais ne sont pas prononcés dans le film.

et des teintures végétales naturelles. Tout dans les mêmes couleurs, des bleus et des beiges » (2 min 5 s). Et plus loin, « les gens, quand ils étaient habillés comme ça, qu'ils soient jeunes, vieux, gros, difformes ou pas, ils avaient tous l'air beau » (4 min 25 s). En observant le résultat, il faut bien lui donner raison et l'assemblée des Vertiens se manifeste comme l'idéalisation d'une société rêvée.

Contre toute attente, quelqu'un finalement lève la main pour se rendre sur la Terre, il s'agit de Mila. Dans un décor similaire à la plaine montagneuse, mais plus accidenté, un sommet, Mila se retrouve avec ses « donateurs » qui la munissent de ses « auxiliaires magiques », pour le dire selon la terminologie proppienne. Ils lui communiquent, front à front, « le programme des langues européennes » (12 min 22 s) et « deux programmes de déconnexion, un léger et un plus fort » (12 min 28 s). Osam lui offre une robe empire de sa confection et la prend à part. Il se doute que le père de Mila a révélé son origine à sa fille avant de s'éteindre : sa mère, une Terrienne, est morte à sa naissance. Avec Osam, il l'a ramenée, en secret, craignant qu'on ne la renvoie : « on n'aime pas trop les Terriens par ici » (13 min 53 s), ce qui indigné Mila : « quelle bande de... de racistes » (13 min 55 s). Voilà bien la seule imperfection chez les Vertiens. À Osam qui veut savoir pourquoi elle souhaite entreprendre ce voyage, elle répond : « J'arrive au milieu de ma vie, j'ai envie de connaître la famille de ma mère » (14 min 51 s). Mais le vieil homme doute de l'accomplissement de ce désir et la prévient : « tu retrouveras plus rien, deux cents ans, pour eux, c'est huit générations, ils meurent jeunes » (14 min 46 s). De fait, cette quête ne sera pas accomplie, si ce n'est au sens métaphorique d'un retour à sa planète maternelle. Dès qu'elle arrive sur la Terre, Mila est prise dans un tourbillon d'événements qu'elle ne parvient pas, malgré ses pouvoirs exceptionnels, à diriger ; elle est en réaction constante. Pour le décollage, elle entre au milieu d'un groupe d'hommes et de femmes qui resserrent les rangs autour d'elle et où elle disparaît. Puis, une boule bleue s'élève au-dessus d'eux, comme une matrice de voyage, et s'éloigne rapidement de l'aérodrome. Cette longue ouverture constitue la *première des sept occurrences* du lieu. Lors des prochaines apparitions, on aura quitté les sommets de montagnes et la planète se présentera plutôt sous des dehors lacustres.

Le récit ne revient pas sur la Verte avant presque la moitié du film (42 min 5 s), alors que les enfants tentent de rejoindre leur mère. Mila en est alors à son troisième jour de voyage. Elle a déjà communiqué trois fois avec les Vertiens par télépathie. Toutefois, au cours de ces premiers échanges, le monstre-narrateur a maintenu l'attention sur la Terre, exposant les effets collatéraux de ces liaisons, qui seront expliqués plus loin. Pour les échanges télépathiques, aucun combiné n'est requis : les pouces près des tempes, les doigts

en l'air comme des antennes, suffisent à établir le contact pour autant qu'on ait les pieds dans l'eau. Aux *deuxième et troisième occurrences* de la Verte, les enfants tentent de rejoindre leur mère, mais ils n'obtiennent aucune réponse bien que Mila perçoive un bourdonnement d'oreilles. Ils sont alors tous les cinq debout, les pieds dans l'eau d'un lac, les mains comme des ailes près des tempes. Ils sont en fait chez eux. On comprendra progressivement, par la superposition des itérations de la Verte, comment leur habitat est constitué. À la *quatrième occurrence*, les enfants répondent à l'appel de Mila et la communication est enfin établie entre eux ; la monstration reprend les codes convenus du montage parallèle de la conversation téléphonique. Osam est avec les enfants, assis sur une roche. Tous ont les pieds dans l'eau, de même que Mila. Elle est alors hébergée chez deux jeunes sœurs, Macha (Marion Cotillard) et Sonia (Claire Keim). Au cours de la conversation, Mesaje et Mesaül aperçoivent les femmes pour lesquelles ils ont un coup de foudre. À la *cinquième occurrence* de la Verte, les deux jeunes hommes ont rejoint Osam qui veille à un jardin. Ils tentent de le convaincre de les aider à aller sur la Terre. Ils veulent aller voir les filles. Osam leur confiant le secret de leur origine, ils trouvent un argument de plus : « il faut bien qu'on aille voir le pays de notre grand-mère » (48 min 55 s). Ils réussissent à persuader Osam et, à la *sixième occurrence*, les fils et leur adjutant se retrouvent sur un petit promontoire près du lac. Ils vont tous les trois transgresser les règles : « les voyages, ça se décide en réunion de planète, on part pas comme ça, sans permission » (48 min 32 s), mais les conséquences semblent mineures ; Osam craint simplement de « [s]e faire engueuler » (49 min 41 s) et Mesaje et Mesaül seront bien accueillis à leur retour. La précision de l'envoi d'Osam seul n'a toutefois pas une grande acuité, et les deux jeunes gens atterrissent sur une plaine désertique de l'Australie. On examinera la *septième occurrence* de la belle Verte, qui constitue la séquence finale de film, après avoir vu le système des A(PA-PNA). Il sera alors possible de faire le bilan des transformations encourues par les personnages. Avant de passer aux lieux d'habitation terrestres toutefois, il importe de compléter le portrait de la Verte par l'évocation qu'en font Mesaje et Mesaül.

La scénarisation aménage un moment dans le récit où il est possible de donner plus de détails sur le rêve eutopique de la Verte. Ainsi, vers la fin de la diégèse, les deux frères expliquent comment ils vivent sur leur planète à leurs nouveaux amis terriens : Macha et Sonia de même que Raoul (Valentin Merlet) et Sophie (Salomé Stévenin), les enfant de Max (Vincent Lindon) et de Florence (Philippine Leroy-Beaulieu) chez qui ils sont hébergés. La séquence est constituée par une alternance de plans dans la chambre à coucher des hôtes et de plans sur la Verte — où l'on découvre six lieux évoqués dont deux sont apparus

précédemment, mais qui sont cadrés différemment si bien qu'on ne les reconnaît pas facilement (le bord du lac et le jardin). Les six jeunes sont autour du lit, à genoux, les coudes appuyés sur le matelas. Au milieu d'eux, se trouve le bébé Théodore. Les voix *off* de Mesaje et de Mesaül se superposent aux images de la Verte lorsque celles-ci prennent le relais de la situation première du dialogue au cours duquel elles sont évoquées.

Cette séquence s'ouvre par un plan d'ensemble sur un lac au moment du soleil sans doute levant compte tenu de ce qui va suivre. On découvre de la sorte une société essentiellement lacustre : « Il y a beaucoup de lacs, on habite tous au bord des lacs » (1 h 6 min). Le climat est régulier : « Il fait toujours chaud, mais tous les soirs, il pleut pendant une heure » (1 h 6 min 3 s). Les lieux d'habitat ne sont pas fermés. Ils sont incomparables à ceux des Terriens occidentalisés, mais semblables à ceux des Aborigènes que les deux frères ont vus en Australie : « On n'a pas de maison, on dort dans des espèces de nids d'herbe » (1 h 6 min 6 s) (voir les photogrammes 2 et 3 à l'annexe 12). Dès le réveil, les Vertiens plongent dans le lac, puis ils déjeunent et se lavent. Après quoi, ils jouent à des jeux acrobatiques « pour se fortifier » (1 h 6 min 49 s) : marcher sur des lianes, faire des sauts ou du trapèze. La spécialité de la famille de Mila est le trapèze qu'elle-même pratique encore à l'âge de 150 ans : « elle a déjà eu sa troisième dentition » (1 h 7 min 39 s). Mesaje et Mesaül sont convaincus que les Terriens pourraient vivre aussi vieux qu'eux : « Nous aussi, on mourait très jeune à l'ère industrielle » (1 h 7 min 53 s). Après les jeux, c'est le repas. Le régime alimentaire est végétarien et crudivore, les Vertiens se servent peu du feu. Puis, ils s'affairent aux champs et, dans l'après-midi, ils cultivent leur cerveau : « On a des classes de télépathie, d'intuition du futur, de voyages interstellaires, de mathématiques de l'espace » (1 h 10 min 9 s). La salle de classe est sur un promontoire ce qui, selon la logique de la marche en montagne, stimule l'intelligence. Sonia veut savoir qui dirige. Mesaje répond : « Mais c'est personne et tout le monde. On a une réunion de planète une fois par an avec les délégués des villages au sommet d'une montagne » (1 h 8 min 11 s). On comprend alors à rebours le contexte de la scène du début. Il est également possible d'observer que les Vertiens se servent délibérément des propriétés de leurs milieux afin d'induire en eux l'état d'esprit favorable à l'activité qu'ils poursuivent. Par exemple, les assemblées de planète ont lieu en altitude car, « quand on a marché deux heures dans une montagne, on est plus intelligent » (1 h 8 min 22 s). Par ailleurs, les Vertiens exercent le contrôle de leur population afin de ne pas excéder les ressources qu'ils produisent. Pour ce faire, ils tiennent des « réunions de contraception une fois par an dans les villages » (1 h 8 min 28 s) et ajustent les naissances en fonction des récoltes.

Max se joint au petit groupe de jeunes dans la chambre à coucher, car il voudrait connaître l'avenir. Mesaje et Mesaül font pour lui l'archéologie de la Verte (c'est ainsi qu'ils désignent l'histoire) et esquissent le passage de la société industrielle au monde eutopique qu'ils habitent, inscrivant cette progression dans une logique anticipative par rapport à la situation de la Terre. Mesaje raconte les procès qui ont succédé à l'industrialisation : « Tous les gens qui fabriquaient des produits nocifs contre la santé des humains, des animaux et des plantes ont été jugés coupables de génocide et de crime contre la planète » (1 h 11 min 1 s). Il est remarquable, au passage, que les Vertiens se considèrent comme des humains. Ainsi, même s'ils proviennent d'une autre planète, ils n'ont rien des formes excentriques des extraterrestres qui peuplent les films du genre. Ces étrangers-là sont en somme bien près de nous. Mesaül énumère les incriminés des grands procès : « L'industrie agroalimentaire et chimique, les fabricants d'armes, de tabac et d'alcool, les industries pharmaceutiques et nucléaires, les constructeurs d'automobiles, les architectes, beaucoup de médecins et les politiciens qui s'étaient enrichis en laissant faire » (1 h 11 min 5 s). Mais ces procès ont déclenché une guerre civile. L'étape suivante, « [l]e chaos prérenaissance » (1 h 11 min 21 s), a reposé sur le boycott : « Tout ce qui était mauvais pour la vie, on l'achetait plus ou on le jetait. C'était l'arme absolue : plus d'achats, plus de pouvoir. L'armée et la police ne pouvaient rien contre le boycott » (1 h 11 min 14 s). Cette réplique en voix *off* se superpose à un plan dont l'espace-temps est insolite. Le monstreur-narrateur fait alors voir le passé de la Verte : une rue de pavés entre deux rangées de maisons de ville, le long desquelles sont amoncelés des électroménagers qu'on pourrait fort bien reconnaître comme l'ameublement actuel des Terriens dans les pays développés (voir le photogramme 4 de l'annexe 12), ou sous-développés selon le point de vue Vertiens. Ce plan apparaît comme un trait d'union entre les deux planètes. Ainsi, entre le futur eutopique vertien et la préhistoire terrienne, le récit esquisse des praxis qui se présentent comme autant de repères dans une marche de l'histoire vers l'émancipation du complexe industriel génocidaire et destructeur de planète.

Entre le moment où Mila arrive sur la Terre et celui où elle est accueillie chez Max, la Vertienne accomplit un parcours parisien qui fera l'objet de l'analyse urbaine. Disons pour le moment que ce trajet se termine dans un hôpital où Mila rencontre, au matin du deuxième jour de voyage, Max Marron, le chef du service d'obstétrique, imbu de lui-même et autoritaire. C'est le premier Terrien qu'elle va déconnecter en bonne et due forme avec le programme fort. Il est vivement secoué, perd ses repères et accepte d'héberger Mila. L'appartement qu'il habite avec son épouse, Florence, et ses deux enfants, Raoul et Sophie, est composé de six

lieux secondaires où se déroule l'action : le vestibule, le salon, la salle de bain, le balcon, la chambre de Sophie et la chambre conjugale. On apprend par les répliques qu'il y a également une cuisine et la chambre de Raoul. On aperçoit en outre une salle à manger dans un plan. Il s'agit donc d'un appartement spacieux dans une ancienne maison de ville, vraisemblablement au deuxième étage si l'on en juge par la profondeur du champ qui montre la rue à partir du balcon. L'endroit est décoré avec goût. Une peinture dans les beiges met en valeur les murs à caissons sur lesquels se détachent plusieurs meubles d'époque. La fenestration du salon est abondante et jette une lumière tamisée par les voiles, que saisissent quelques plantes vertes. Dès la *première occurrence* du lieu les six espaces secondaires sont investis par l'action. L'arrivée de Mila en cet endroit marqué par des habitudes assez conventionnelles va rapidement faire ressortir l'aliénation de ses habitants. Max traverse d'abord le vestibule et le salon afin de montrer un petit balcon à Mila, qui tient à dormir dehors. Sur ce, Florence arrive et Max présente les femmes l'une à l'autre. Mila demande à avoir de l'eau et Florence la conduit à la salle de bain où elle doit expliquer dans le détail comment faire couler les robinets et boucher la baignoire. Florence déconcertée tente d'obtenir des explications de Max, pendant que Mila appelle les siens. Les échanges télépathiques entre Vertiens ont l'heur de détraquer les communications terriennes et divers appareils, comme le walkman de Raoul, qui sort en furie de sa chambre en réclamant que ses parents empêchent sa sœur se toucher à ses affaires. Il hurle pour appeler Sophie en allumant le téléviseur dont l'image se dédouble, nouveau trouble attribué à sa sœur qui s'amène en protestant. Max, interdit, observe cette scène comme si, soudainement, elle lui apparaissait dans toute sa vérité. Il réclame le walkman de Raoul et exige qu'il éteigne le téléviseur. Entretemps, les appareils se sont remis à fonctionner correctement et Mila revient au salon au beau milieu de la scène de famille. Max dépose le walkman sur le téléviseur et débranche ce dernier. Il prend les appareils et sort de l'appartement suivi de Raoul. Ce dernier, en rentrant, va voir sa sœur tout affolé : « Eh, il est complètement dingue, papa ! Tu sais ce qu'il a fait ? Il a déposé la télé et mon walkman, sur le trottoir et il a dit à partir d'aujourd'hui, on va se parler dans cette maison » (38 min 28 s), ce qui semble parfaitement ahurissant aux yeux des enfants. Cette première incursion dans l'appartement parisien se termine dans la chambre à coucher où Max est en proie à une crise identitaire : « Florence, est-ce que je suis un [...] crétin, une andouille, un type qu'a rien compris qui vit complètement à côté de la plaque ? » (38 min 37 s). Mais Florence ne peut pas rassurer Max et acquiesce. Elle aussi est affectée par sa rencontre avec Mila : le programme de déconnexion léger agit simplement lorsqu'elle parle aux gens. Max veut savoir pourquoi Florence reste avec lui. Elle

répond franchement : « Pour ton compte en banque mon chéri. Prostitution légale. [...] Eh oui, moi aussi je vis à côté de la plaque » (38 min 49 s). Ainsi, l'équilibre précaire des actions des personnages anthropomorphes et non anthropomorphes qui lient entre eux les actants de cet habitat urbain dans un circuit fermé est rapidement déstabilisé par l'intrusion de Mila.

La *deuxième occurrence* du lieu est séparée de la première par la coupure temporelle de la nuit et un plan extérieur. Au matin, Mila se réveille au son de la musique de la radio que Raoul allume : un rock and roll énergique a un effet immédiat sur elle qui ne peut s'empêcher de danser frénétiquement et elle est soulagée lorsque Max éteint l'appareil. Sur la Verte, il n'a plus de musique depuis longtemps, mais plutôt « des concerts de silence » (39 min 36 s). À la *troisième occurrence*, qui survient un peu plus tard ce troisième jour, Florence et Max se retrouvent dans leur chambre ; elle lui annonce qu'elle va « un petit peu disparaître. [...] Je ne te quitte pas, c'est moi que je quitte » (42 min 56 s), donnera-t-elle pour toute explication. En passant par le salon, elle rencontre Mila qui est vivement intéressée à savoir ce qu'elle peut bien mettre dans son sac à main, objet qu'elle a déjà observé avec curiosité dans la rue. Sortant un premier objet, Mila est fière d'avoir déjà compris que les clés, « c'est pour ouvrir les maisons » (43 min 17 s). Les photos des proches mais, surtout, le rouge à lèvres attirent son attention et Florence ne sait pas trop comment expliquer à quoi cela peut bien servir : « C'est pour faire joli. [...] Pour être sexy. [...] Pour qu'on vous aime » (43 min 30 s). La question qui suit l'ébranle : « Et si vous en mettez pas, personne vous aimera, c'est ça ? » (43 min 44 s). Voilà un exemple du dispositif de distanciation que le système des lieux installe dans la diégèse. Du fait que Mila provient d'une autre planète, tout ce qu'elle considère est mis à distance et fait surgir les questions qui se cachent sous les petites choses du quotidien soudainement élevées à l'attention de la conscience. On aura l'occasion d'observer d'autres scènes du genre.

À la *quatrième occurrence* du lieu, Max, dans le vestibule, répond à deux agents (Armelle et Olivier Broche) de la direction départementale des Affaires sanitaires et sociales (DDASS) qui enquêtent à propos de la disparition d'un nouveau-né à la maternité. Le spectateur sait que Macha, infirmière qui travaille sous la responsabilité de Max, a enlevé l'enfant, selon les conseils de Mila, afin d'empêcher l'Assistance publique de le prendre en charge. Quelque temps après, à la *cinquième occurrence*, Max comprend de quoi il en retourne, car il accueille Mila, Macha, Sonia et le bébé Théodore qui se réfugient chez lui afin d'échapper à la DDASS. Le même jour, à la *sixième occurrence*, une crise éclate entre le père et le fils qui haussent le ton dans la chambre de Sophie. Raoul est frustré, il a dû céder sa chambre ; il a emprunté le téléviseur d'un ami et Max exige qu'il l'éteigne : « J'en ai marre

de cette télé qui te bouffe la tête, tu n'as plus aucun contact avec personne » (52 min 9 s). Mila s'interpose et demande à voir cette « chose carrée » (52 min 15 s) qu'elle ne connaît pas. Max s'esquive et Raoul initie l'étrangère en rallumant le poste. Une émission d'affaires publiques est en ondes : un présentateur (Patrick Timsit) interviewe un homme politique (Didier Flamand) à propos de son plan pour l'emploi. Mila les déconnecte : ils sont vivement secoués, le politicien en perd ses lunettes, et ils commencent à « parler vrai » (12 min 47 s). La scène devient burlesque et amuse Raoul qui accorde désormais sa confiance à Mila. Elle en est à son quatrième jour sur Terre. À la *septième occurrence*, Mila dort sur le tapis persan du salon, Théodore sur son ventre. Elle est éveillée par un bourdonnement d'oreilles. Ses fils tentent de la rejoindre d'Australie, où il fait déjà jour. Deux plans plus loin, Mila est dans la salle de bain, les pieds dans l'eau, et apprend que ses fils sont sur Terre. Elle devra consulter Max pour savoir ce qu'il faut faire, mais déjà elle leur « envoie un programme de déconnexion-sourire » (58 min 21 s), ce qui facilitera le passage des différents points de contrôle jusqu'à Paris. À la *huitième occurrence*, Mila est toujours dans la salle de bain et attend l'appel de ses fils, qui la rejoignent enfin depuis un avion. Le périple de Mesaje et de Mesaül atteint leur but lorsqu'ils entrent, à la *neuvième occurrence*, dans le vestibule et rencontrent enfin Macha et Sonia, qu'ils prennent dans leurs bras comme s'ils les connaissaient déjà. Mila comprend à ce moment la raison de leur voyage. C'est le soir de ce cinquième jour de Mila sur Terre que Mesaje et Mesaül décrivent leur existence sur la Verte, à la *dixième occurrence* du lieu, dans la chambre de Max et de Florence. Pendant que les jeunes sont rassemblés autour du lit, Max et Mila discutent sur le balcon. Il voudrait que Mila prédise ce qui va se passer sur la Terre, mais elle en est incapable. Elle le recommande aux garçons qui sont fort en archéologie. La séquence d'histoire se termine sur un désir spontané de Mesaül qui voudrait bien conduire une automobile, ce qui amuse les Terriens. La nuit suivante, à la *onzième occurrence*, Florence réapparaît à la maison. Tout l'appartement est endormi. Max sommeille sur le divan du salon ; Mila, Mesaje et Mesaül sont blottis sur le balcon ; Macha, Sonia dorment dans le lit conjugal, seul Théodore, entre elles deux, est éveillé ; au pied du lit, Raoul et Sophie sont couchés sur des lits de fortune au sol. Florence revient vers Max, se couche près de lui, qui s'éveille heureux de la retrouver, et ils se serrent tendrement : « Y a un monde fou dans cette maison » (1 h 14 min 9 s), observe-t-elle en souriant. Il semble que tous désormais veulent être les uns près des autres. Les personnages anthropomorphes mettent en échec les divisions que dispose le personnage non anthropomorphe qui les contient, isolés, plus qu'il ne les abrite, en communauté. Le lendemain matin, *douzième occurrence* du lieu, les Vertiens font conciliabule sur le balcon.

Mila en est à son septième jour sur la Terre. Elle ne contemple pas son œuvre, mais s'inquiète plutôt des enfants. Les jeunes hommes veulent que Macha et Sonia viennent avec eux : « Leur mère est morte » (1 h 14 min 25 s), dit Mesaül. Mesaje ajoute : « leur père, elles ont dit, c'est un chômeur longue durée reconverti dans l'alcool je sais pas ce que ça veut dire » (1 h 14 min 26 s). En outre, elles sont en difficulté à cause de l'enlèvement du bébé et pourraient se retrouver en prison. Lorsque Mila cède et autorise ses fils à en parler aux deux sœurs, Mesaje lui indique que c'est chose faite : « Elles sont d'accord » (1 h 14 min 41 s). Sur ce, Raoul arrive tout excité : il a obtenu des billets pour un match de foot au parc des Princes pour le soir même. La dernière et *treizième occurrence* du lieu permet de voir Florence, épanouie, qui embrasse Théodore. La scène brève est cadrée dans un gros plan en contre-jour, baignée par la lumière chaude que jette une lampe de chevet dans la chambre. On suppose que Florence est restée à la maison pour garder le petit pendant la partie. Ce lieu d'habitat, qui se présente au départ comme un système fermé, s'est transformé en système ouvert par l'action de Mila sur ses occupants.

Le récit se déroule aussi dans le studio de Macha et de Sonia. Il s'agit d'un tout petit appartement constitué d'une pièce commune et d'une salle de bain. Les escaliers conduisant du rez-de-chaussée jusqu'au dernier étage de la maison sont également mis en scène. La comparaison des deux logements donne à lire la division des classes sociales inscrite dans une hiérarchie des habitations, comme c'était le cas dans *Soleil vert* bien que dans un moins large éventail. La diégèse s'y arrête lors d'une *première occurrence* lorsque Macha enlève Théodore de la pouponnière pendant son quart de travail de nuit parce que les agents de la DDASS doivent venir prendre le bébé le lendemain. Elle réveille Sonia qui se pâme pour le tout-petit, mais proteste contre le nom. Macha en explique la signification : « Ça veut dire que Dieu nous l'a donné, un truc comme ça » (45 min 4 s). La fin de sa réplique montre qu'elle ne maîtrise pas tout à fait le sens et permet de penser que Mila s'en est servi comme d'un argument pour justifier l'enlèvement. Macha est très nerveuse, elle donne les consignes pour le lait et repart aussitôt à l'hôpital. À la *deuxième occurrence* du lieu, Macha rentre du travail, encore plus nerveuse. Elle craint les agents de la DDASS qui vont faire enquête. La dernière et *troisième occurrence* survient un peu plus tard au cours de cette quatrième journée sur Terre de Mila. Sonia donne à boire au petit pendant que Macha tente d'ajuster l'antenne de la radio qui s'est détraquée. C'est que Mila est en communication télépathique avec Mesaje à ce moment, et il veut que sa mère lui fasse voir l'endroit où elle se trouve. À ce moment, Macha entre et sort de la salle de bain et Mesaje l'aperçoit sans que Mila s'en rende vraiment compte. Le même manège se reproduit avec Mesaül et Sonia. Voilà qui sonne le départ des

deux frères. Lorsque Mila sort de la salle de bains, elle a un pressentiment : « ils arrivent, ils sont tout près. Cachez-vous vite, avec le bébé » (46 min 52 s). Les deux sœurs sortent de l'appartement avec Théodore et elles montent les escaliers jusqu'en haut de leur immeuble. Pendant ce temps, les agents de la DDASS s'engagent au rez-de-chaussée. Mila leur ouvre et affirme que Macha n'habite plus là. Mais les mensonges n'ont pas l'heur de convaincre les agents et Mila les déconnecte alors qu'ils repartent. La femme et l'homme, secoués, descendent tant bien que mal l'escalier et les filles rentrent dans l'appartement. Macha s'en veut et regrette d'avoir pris le bébé. Mila demande s'il faut le ramener à l'hôpital, mais Sonia s'objecte pour protéger Théodore de l'Assistance publique. On devine la suite puisqu'on les retrouve plus tard chez Max. Elles ont dû quitter l'appartement : ce personnage non anthropomorphe est désormais devenu un piège où Macha ne peut retourner sans encourir de risque.

Le dernier lieu d'habitat qui abrite le récit est une plaine désertique de l'Australie. C'est là qu'Osam a fait atterrir Mesaje et Mesaül. À la *première occurrence*, la plaine se présente comme une dune de sable rose, ridée. Le montage inaugural en a montré des images. La matrice de voyage fait un rebond sur la crête et se dissout laissant apparaître les jeunes hommes. Ils sont surpris de ce qu'ils voient autour d'eux, qui ne correspond pas du tout aux descriptions de leur mère. Ils remontent la dune et Mesaje capte un signal. Des gens les invitent à manger. Ils doivent marcher vers le couchant pour les rencontrer. À la *deuxième occurrence*, Mesaje et Mesaül rejoignent un groupe d'une trentaine d'Aborigènes. Ils se font des accolades comme s'ils se connaissaient depuis toujours. Les voyageurs s'initient aux occupations de leurs hôtes qui rassemblent des plantes, des bois et délimitent un lieu de campement. Quelques hommes se chargent d'allumer le feu en frottant des pièces de bois. Deux femmes balancent des lézards sur le feu. On mange la viande et des perles dorées. Puis la lune se lève, pleine, ronde et ambrée. Elle éclaire ce paysage où se trouve une enceinte délimitée par des branchages et où l'on dort avec la fumée qui s'attarde autour des humains. À la *troisième occurrence*, séparée de la deuxième par le seul passage du temps, le jour se lève sur la prairie, les dunes et les montagnes au loin. Au bivouac, les gens se réveillent, se lèvent, s'étirent. Mesaje et Mesaül font des acrobaties et les enfants s'amusent à les imiter. Une femme creuse un trou dans le sable avec unealebasse. Elle y puise de l'eau avec un récipient pour en remplir un autre, plus gros. On boit. Puis les deux frères, les pieds dans l'eau, communiquent avec leur mère. Ils sont dithyrambiques à propos de leurs protecteurs :

MESAÜL : Tu sais ces gens-là ils vivent dans ce pays depuis quarante mille ans, ils ont strictement rien abîmé sur leur terre...

MESAJE : Ils sont très beaux ils sont tout noirs...

MESAÜL : Ils ont la même médecine que nous, on a super bien mangé...

MESAJE : Et tu sais ils sont super forts en télépathie...

[...]

MESAÜL : Ils sont aussi avancés que nous... (57 min 54 s).

Enfin, sur la plaine aride, quelques Aborigènes ont conduit Mesaje et Mesaül au bord d'une route. Une ville se profile dans le lointain. Des accolades d'adieu, des pleurs, et les frères partent sur la route en direction de la ville. Comme la planète Verte, la plaine désertique constitue un vaste habitat. Le monstateur-narrateur y cadre un mode de vie traditionnelle en parfaite fusion avec le milieu. Cette idéalisation du mode de vie « primitif » établit un contrepoint de la civilisation occidentale, que Mila a rencontré à Paris, et une correspondance avec le monde vertien de l'eutopie. Les temps des mondes se télescopent et la lunette se referme sur un seul : le présent terrien, aliéné, enserré entre une primitivité originelle et une primitivité eutopique. Les Aborigènes jouent, chez Serreau, un rôle similaire à celui de l'« Indien écologique ». Elle construit cette idéalisation qui ne correspond pas à la condition actuelle des gens chez qui elle tourne, ainsi qu'elle le raconte tristement : « C'est une population complètement détruite, comme les Indiens, qui n'est pas adaptée à ce monde et qui se noie dans l'alcool. Enfin, [...] il y en a aussi beaucoup qui s'en sortent, mais c'est douloureux. C'est une des plus belles civilisations humaines » (55 min 28 s).

Le système des A(PA-PNA) dans La belle Verte

Les lieux d'habitat qui viennent d'être décrits sont signifiants en eux-mêmes, mais leur sens est éclairé par les autres espaces diégétiques avec lesquels ils forment système. Il s'agit maintenant d'examiner ces autres personnages non anthropomorphes afin de dégager la configuration spatiale de *La belle Verte*. Contrairement à la procédure suivie pour l'interprétation de *Soleil vert*, je commencerai, plutôt que de terminer, par l'interprétation du milieu urbain. C'est que la ville, ici, ne se présente pas comme un lieu qui englobe tous les autres et les récapitule. Plutôt, elle se laisse voir comme la manifestation du monde dégénéré dépeint ailleurs, sur la Verte ; elle agit aussi comme un préambule qui conduit à des lieux qu'elle contient et dans lesquels elle s'éclipse ; enfin, elle est l'envers d'un autre monde terrien qui, lui, serait à l'endroit.

La ville de Paris est construite par la superposition de tous les espaces extérieurs qui s'y trouvent. Ils sont au nombre de dix-sept et comptent pour 20 % de la durée du film. On peut énumérer les exhibitions de Paris en dix occurrences. Les trois premières sont les plus

importantes (15 %) et correspondent au parcours parisien de Mila à son arrivée sur la Terre. À la *première occurrence*, la matrice de voyage descend doucement du ciel nuageux au travers des arbres et atterrit au milieu d'un espace vert. La boule se désagrège et découvre Mila, vêtue de sa robe empire. Elle s'extasie devant la hauteur et la beauté des arbres. Se retournant, elle aperçoit le périphérique et déçante. S'en approchant, elle est prise d'une quinte de toux devant ce déferlement de voitures. On la retrouve un peu plus loin, déambulant sur un trottoir. Commence alors toute une série d'observations, livrées le plus souvent par une voix intérieure, qui provoquent un effet de distanciation dont il a été question plus haut à propos du rouge à lèvres de Florence. Les choses évidentes et banales ne le sont pas tant qu'on le croit pour peu qu'on s'y arrête, ce que permet le regard éloigné de Mila. Les premiers objets de son étonnement sont le ciment gris du trottoir : « on dirait qu'ils ont pas de terre ici... mais comment ils font pour faire pousser les plantes » (17 min 35 s) et les crottes : « ils ont pas de cabinets » (17 min 56 s). Cette observation est étrange, car il n'est nulle part question de « cabinets » sur la Verte ni d'aucune construction et où, par ailleurs, la question des déjections n'est pas abordée. Passant devant une boulangerie, elle décide d'y entrer afin de découvrir la langue qu'il faut parler. À la *deuxième occurrence* de Paris, Mila ressort informée et s'éclipse. Derrière elle sort bientôt la boulangère (Yolande Moreau), disjonctée¹⁰⁰, qui projette des gâteaux passés date sur une automobile sous les yeux ahuris du boulanger (Alain Stern). Un peu plus loin, Mila interroge un passant (Jacques Poitrenaud) pour savoir dans quelle ville elle se trouve. L'homme répond de mauvaise grâce : « Vous vous foutez de ma gueule ou quoi ? On est à Paris, ici » (19 min 33 s). Le passant disjoncte à son tour, retire ses chaussures, ses bas, les jette dans la rue fâché contre eux, et poursuit son chemin. On retrouve ensuite Mila, toussant, sur le trottoir populeux d'un grand boulevard. Elle passe des commentaires sur la pollution, les vêtements (aucune robe empire à l'horizon), les automobiles, le bruit. Elle lève les yeux et observe les bâtiments : « ça doit être des maison ces grands trucs gris, là... les pauvres, tous entassés là-dedans... près du bruit » (20 min 26 s). Puis elle prête attention aux gens qu'elle croise : ils y a beaucoup de malades. Elle est curieuse des sacs et des bijoux : « ces bouts de ferraille qu'ils s'accrochent aux oreilles et au cou... Ça doit être des genres de signes religieux primitifs » (20 min 53 s). Elle quitte le boulevard. Dans une petite rue, elle tombe sur une boucherie : « qu'est-ce que c'est que ça ? Une exposition de cadavres ? » (21 min 19 s). Elle observe à l'intérieur et voit

¹⁰⁰ Je retiendrai ce terme populaire, dans le contexte, pour distinguer l'action du programme de déconnection léger du plus fort, pour lequel j'emploierai le terme « déconnecté ».

une femme (Lorella Cravotta) échanger un billet contre un paquet. Lorsque la cliente sort de la boutique, Mila l'interroge et comprend que la monnaie a toujours cours sur la Terre. La femme disjoncte à son tour après avoir parlé à Mila. Elle s'assoie sur le bord du trottoir, défait son paquet de viande et la renifle, comme quelque chose d'un peu dégoûtant. Serreau dira, à propos de ces moments : « C'est des expériences de conscience optimisée tout d'un coup. Tout le monde était contaminé comme par un virus » (22 min 12 s). Non seulement le regard et les observations de Mila offrent-t-ils des occasions de distanciation, mais les actions des Parisiens disjonctés après lui avoir parlé ont, elles aussi, cet effet de mise à distance. Puis, Mila marche dans l'avenue de l'Observatoire où, cette fois, elle se parle à haute voix : « Mais où est-ce qu'ils l'ont mise leur eau ? Depuis une heure que je marche, j'aurais déjà dû au moins croiser un ruisseau, c'est pas un désert ici... Si y a des arbres, y a de l'eau » (22 min 22 s). Devant le bal Bullier, elle croise un autre passant (Jean-Michel Dagory). Il l'envoie dans un bistro pour trouver de l'eau, mais elle en ressort aussitôt en étouffant pendant que lui embrasse un arbre. Finalement, elle aperçoit la fontaine des Quatre-Parties-du-Monde, où elle arrive au plan suivant. Elle veut tout de suite boire, mais elle recrache aussitôt. Enfin, elle pourra toujours faire de la télépathie. Elle se plonge les pieds dans le bassin et appelle les siens. Elle veut savoir d'Osam où trouver l'or qu'il a caché lorsqu'il est venu. Elle répète ce qu'il lui dit : « Une espèce de grand hangar avec beaucoup de chaises... des fenêtres en couleur... Comment tu dis ? Notre-Dame de Paris ça s'appelle ? » (25 min 6 s). Au plan suivant, Mila s'avance sur le parvis de la cathédrale où elle va entrer. À la *troisième occurrence* de Paris, Mila est ressortie, assise sur un banc de parc non loin de Notre-Dame. Elle a trouvé un sandwich qu'elle mange avec avidité, mais bientôt la nourriture lui chavire l'estomac et elle vomit dans l'herbe. Au plan suivant, elle est au quai d'Orléans, les pieds dans la Seine. Elle a besoin de secours parce que « question boire et manger, c'est la catastrophe, je ne peux rien avaler, ça me rend malade, il va falloir me brancher sur le programme d'échange avec les nouveaux-nés » (28 min 13 s), programme qu'elle reçoit par télépathie. Au plan suivant, Mila s'approche de la fontaine Saint-Michel où une jeune punk (Emmanuelle Bataille) l'aborde. Elle s'extasie sur sa robe et veut savoir où elle a trouvé ses « fringues ». Mila lui propose un échange : « Eh, si je te donne ma robe, tu me dis où je peux trouver des nouveaux-nés ? [...] Et tu me donnes ton habit, là ? » (29 min 14 s). C'est ici que se termine le parcours parisien de Mila. À partir de ce moment, elle fréquente plutôt des lieux intérieurs, entre autres les appartements qui ont déjà été décrits. Le relevé des lieux permet d'observer les aspects de la vie des Terriens qui semblent inconcevables aux yeux de Mila et, à travers elle, l'énonciateur s'adresse à l'énonciataire en l'invitant à trouver tout aussi

étrange son propre mode de vie. Le bagage cognitif auquel ce dernier se réfère afin d'interpréter la fiction construite pour lui est soudainement jeté en discrédit et devient sujet de suspicion. Les interactions entre Mila et les Parisiens sont toutes laborieuses. Ces individus se présentent sous des dehors corrects, convenables, mais ils sont fermés, méfiants. Une réplique revient de l'un à l'autre avec différentes intonations : « Vous vous foutez de ma gueule », provoquant un effet comique de répétition. Un seul PA échappe à cette règle : la jeune punk. D'ailleurs, c'est la seule qui parle à Mila sans disjoncter. Le milieu parisien n'est pas lisible pour Mila. Elle ne sait pas interpréter ses codes, montrant ainsi justement toute la codification effective de ce monde qui se donne pour objectif mais qui, fruit d'une élaboration antérieure, commande sa reproduction, son prolongement dans l'avenir et ordonne le va et vient des habitants de la ville affairés à sa duplication.

La ville va encore apparaître à quelques reprises sous diverses formes. À la *quatrième occurrence*, Mila est près de la fontaine Saint-Michel avec Max. Pendant que ce dernier achète des fleurs, elle reconnaît la jeune punk de l'autre côté de la rue, vêtue de la robe empire. Elle fait une danse grotesque pour Mila, et les femmes se saluent chaleureusement du bras. Puis, un peu plus loin sur le trottoir, Mila perçoit pour la première fois les bourdonnements d'oreilles, signe que les Vertiens cherchent à la rejoindre. À la *cinquième occurrence*, un plan d'ensemble fait voir le lever du soleil qui éveille la ville à l'aube du deuxième jour de Mila sur Terre. On devine qu'on est près de l'hôpital où elle se trouve. À la *sixième occurrence*, Max et Raoul sont devant l'immeuble où ils habitent et le père dépose le téléviseur et le walkman sur le trottoir sous les yeux ahuris de son fils. Ce syntagme fait écho au plan très particulier, déjà décrit, qui évoque le « chaos prérenaissance » sur la Verte avec la multitude d'objets nuisibles abandonnés devant les bâtiments. Avec son regard déconnecté, Max observe son fils et prend conscience de sa propre aliénation : « On dit que les enfants sont le miroir de leurs parents. [...] Je dois être un sacré connard » (38 min 18 s). À la *septième occurrence*, un autre plan d'ensemble sur la ville au levant marque le début de la troisième journée du voyage de Mila. Elle est alors chez Max. La *huitième occurrence* de Paris a lieu devant l'immeuble où se trouve le studio de Macha et de Sonia. Les agents de la DDASS débouchent sur la rue, déconnectés, et se rendent tant bien que mal à leur voiture. L'homme propose à la femme d'aller au musée du Louvre où il y a beaucoup de bébés. Comme dans *Soleil vert*, les appartements sont minimalement situés dans la ville, car les rues où se trouvent les bâtiments sont montrées. Dans la dystopie, cependant, le milieu urbain est représenté avant de pénétrer dans les lieux d'habitat ; dans *La belle Verte*, c'est le contraire. À la *neuvième occurrence*, la ville se

présente sous les dehors de l'aéroport de Roissy où Mila vient d'accueillir ses fils. Elle a dû déconnecter des gens qui semblaient leur barrer le chemin. Ce sont des musiciens qui marchent très bizarrement, en rythme, et doivent se produire le soir même à l'auditorium de la Bastille. Enfin, à la *dixième occurrence*, une séquence se déroule dans une grande rue où la voiture de Max en frôle une autre alors que Mesaül s'initie à la conduite automobile. Le conducteur enragé leur barre le chemin, sort de son véhicule et agresse Max verbalement en le traitant de « connard » à toutes les répliques. Aucune excuse ne le calme si bien que Max lève le ton à son tour en ridiculisant sa réaction démesurée relativement à la gravité de l'événement. Pour finir, Mesaje et Mesaül déconnectent le conducteur qui s'éloigne en demandant pardon et en remerciant les gens autour qui se sont approchés pour observer la scène. En fin de compte, la ville de Paris apparaît globalement comme un lieu marqué par l'absurde qui se manifeste autant par le milieu que les gens qui l'habitent. C'est une couche grise qui recouvre la terre, les ruisseaux, mais d'où tout de même réussissent à sortir les arbres que les humains ne regardent pas. Un lieu fait exception : la fontaine Saint-Michel, fréquentée par des jeunes punks. Là se trouve la seule source de contestation du mode de vie conventionnel observé ailleurs.

Les autres lieux que dispose la diégèse finissent de construire le milieu urbain, sauf la gare de la Miouze-Rochefort, où Florence s'est retirée, et une campagne lacustre, d'où les Vertiens repartiront sur leur planète accompagnés de Macha, de Sonia et de Théodore. Exception faite de l'hôpital et de la gare, ces lieux n'interviennent généralement qu'une seule fois dans le récit. On a déjà croisé la boulangerie et la boucherie qui ponctuent la déambulation de Mila à son arrivée à Paris ; il n'est pas utile de revenir sur ces épisodes dont on a déjà tiré l'essentiel. Des lieux parallèles font irruption dans le récit lorsque Mila entre en communication télépathique avec les Vertiens, et permettent de constater que ces échanges ont des effets désastreux sur les appareils des Terriens. Au cours du premier entretien, alors que Mila est à la fontaine des Quatre-Parties-du-Monde, les lieux suivants sont témoins de dysfonctionnements : dans le bureau d'un agent de voyage, un ordinateur se détraque ; dans une cuisine propre, un mélangeur éjecte son contenu laiteux sous les yeux médusés de la maîtresse de maison ; au métro Port-Royal, une distributrice de bonbons laisse s'écouler les friandises devant un garçonnet incrédule ; dans une pièce, un concierge est découragé par un aspirateur qui souffle la poussière à l'extérieur (cette scène se répète à la deuxième communication) ; dans un bureau, une imprimante déroule du papier entre un homme et une femme interloqués ; dans une autre cuisine, l'image d'un téléviseur se déforme en provoquant l'étonnement d'une femme attablée devant lui ; dans un autre bureau, des

gicleurs aspergent quatre hommes qui travaillent à leur poste informatique (cette scène se répète aussi). À la communication suivante, alors que Mila est au quai d'Orléans, d'autres lieux sont affectés, ou le sont à nouveau : dans un aéroport, une imprimante sort des liasses de billets et le tableau des arrivées et des départs vacille ; un guichet automatique crache des billets de banque ; dans un bureau, un autre ordinateur dysfonctionne ; des distributrices projette des pièces de monnaie ; au bord de la Seine un aspirateur extérieur recrache son contenu sur un mur. Ces lieux sont parallèles dans la mesure où l'action ne s'y déroule pas, mais ils en illustrent certaines conséquences. Dans la suite, il ne sera plus nécessaire de montrer ces effets, sauf dans les appartements où ils se produisent. Chez Macha, lorsque le poste de radio se remet à fonctionner, on entend que les pannes inexplicables font l'objet d'un nouvelle. Le récit montre ainsi que la communication télépathique emprunte le même canal que les ordinateurs, les appareils ménagers, les distributrices, les téléviseurs, ce qui fournit une illustration du commentaire d'un Vertien à propos des Terriens lors de la réunion de planète : « Mais ils savent pas communiquer... si ça se trouve ils sont encore en train de faire joujou avec les ordinateurs sans s'occuper de leur cerveau » (11 min 11 s). Ainsi, il apparaît que l'utilisation des facilités que procure le complexe industriel rend difficile l'accès à d'autre modes de communication.

Dans la suite, plusieurs lieux de la diégèse sont en rapport avec des institutions qui assurent la reproduction de la société ; la scénarisation aménage ainsi un commentaire sur l'exercice du pouvoir. La séquence à la cathédrale Notre-Dame-de-Paris met en scène un point de vue sur l'Église et la religion. D'entrée de jeu, Mila reconnaît Jésus : il vient de la Verte, ce qui semble installer la fable dans le registre de l'athéisme puisque le fils de Dieu a une origine extraterrestre sensible ; en outre, aucun signe n'indique qu'une religion soit pratiquée sur la Verte. Toutefois, le nom de Théodore choisi pour le bébé laisse perplexe quant à cette position sur la gnose. De quel Dieu est-il donc le don ? On serait tenté de répondre : de la vie, qui passe par le ventre des femmes, ce que d'autres composantes du récit renforcerait comme idée, notamment, une scène à l'hôpital dont il sera question. Pour l'instant, il importe de reconnaître la similarité entre le voyage de Jésus et celui de Mila. Il semble que les choses puissent mal tourner pour les Vertiens sur la Terre : « Ça fait froid dans le dos » (27 min 30 s), pense Mila en s'éloignant du Christ en croix qui la regarde. À partir de ce moment le caractère messianique de Mila est confirmé. Elle trouve bel et bien l'or caché par Osam dans une colonne du temple, ce qui, symboliquement, rattache l'Église aux biens temporels qu'elle thésaurise. Un enfant (Alexis Pivot) la voyant lui demande ce qu'elle fait. Il tient un sandwich dans une main. Elle veut le lui acheter avec une pièce d'or, mais

l'enfant en demande trois « parce que les pièces c'est pas fort. [...] Mon billet il est plus fort que tes pièces » (26 min 9 s). Mila en conclut que son or ne vaut plus rien. Elle cherche tout de même à savoir si le jeune connaît Jésus ; il l'associe immédiatement à Noël, ce qui lui rappelle aussitôt ses cadeaux : « un pistolet et une grosse auto » (26 min 21 s). Si le garçonnet est d'un abord facile comparativement aux gens qu'elle a rencontrés jusque là, il n'en démontre pas moins une aliénation déjà manifeste dans son rapport à l'argent et au matérialisme primaire dont il fait preuve. Aucune trace de spiritualité n'anime son passage en ces lieux avec sa mère qui l'appelle. L'église se présente bien ainsi comme un lieu où l'on trouve, mais l'or n'a plus valeur de monnaie d'échange et la nourriture rend malade.

L'hôpital est un point tournant dans le récit ; à partir de là, Mila va pouvoir s'introduire chez les Terriens. Il se détaille en cinq lieux secondaires : des corridors, un poste de garde, la pouponnière près de laquelle se trouve une autre salle, enfin une chambre. Le récit y revient quatre fois. À la *première occurrence*, de nuit, Mila parcourt des corridors à la recherche des bébés. Elle est habillée avec les vêtements de la jeune punk, sauf une chemise bleue de confection vertienne que Mila gardera jusqu'à la fin. Tout l'hôpital semble dormir, même l'infirmière au poste de garde, Macha. Aussitôt, Mila admire sa joliesse : « Elle était peut-être comme ça ma mère » (29 min 37 s). Il s'agit là d'un premier rappel de la quête d'origine de Mila. Elle trouve bientôt la pouponnière, repère un bébé souffrant, le prend dans ses bras, s'assoie sur une chaise tout près, le pose sur sa poitrine et se sent aussitôt soulagée. Ils vont se recharger au cours de la nuit. La *deuxième occurrence* est séparée de la première par le passage du temps et par un plan extérieur sur Paris au levant. Au matin, Macha découvre Mila avec le poupon et cherche à comprendre ce qu'elle fait là. Mila a senti que le bébé n'avait pas de mère et Macha explique qu'elle l'a effectivement abandonné : « Elle a été violée par les Serbes. [...] Si elle retourne dans sa famille bosniaque avec un bébé serbe, ils la chasseront, et le bébé aussi » (30 min 36 s). Pour une deuxième et dernière fois, Mila se rappelle à ses origines : « Ah ils la chasseront... Comme moi » (30 min 41 s). Mais bientôt le patron arrive, suivi de son cortège d'assistants, et cherche à savoir à son tour ce que Mila fait avec ce poupon dans ses bras. Cette dernière observe son interaction avec Macha et demande : « Vous coupez toujours la parole aux gens comme ça ? » (31 min 35 s). La scène, comique, se termine par des menaces : « vous vous expliquerez avec la police » (32 min 31 s). Ressorti de la pouponnière, Max enseigne à l'interne (Laurent Soulet) que « [l]e seul moyen de faire revenir la mère, c'est de faire peur à celle-là, allez chercher la pol... » (32 min 46 s). C'est à ce moment que Mila déconnecte en bonne et due forme son premier Terrien. Elle l'entraîne dans une pièce à part, lui explique sa

situation d'extraterrestre et lui demande de l'héberger. Max l'écoute, ce qui contraste avec la scène précédente. La sage-femme (Agnès Pelletier) vient lui rappeler qu'il a deux accouchements en cours, mais il la renvoie faire le travail elle-même :

je ne sais pas accoucher moi, je ne sais rien du tout, je perfuse, je pique, je tire, je pousse, je déclenche, je coupe, je mesure, je moniteur, je péridurale, je césarienne à tire-larigot, mais je n'ai jamais accouché une femme moi, je n'ai jamais regardé, écouté, attendu, je suis toujours intervenu là où je n'avais rien à faire parce que j'avais trop peur, parce que moi, je ne sais pas donner la vie, moi (34 min 15 s).

À la séquence suivante, Max, toujours accompagné de son cortège troublé qui l'observe, entre dans la chambre d'une femme (Catherine Rouchon) qui vient d'accoucher. Ici, à nouveau, être déconnecté pour Max signifie se mettre à l'écoute, attitude complètement opposée à son état initial en défaut de réceptivité. Il veut maintenant connaître les sensations de l'accouchement. M^{me} Dagnan lui explique ce qu'elle a vécu :

Ben ça fait un peu comme un plat de spaghettis qui serait aspiré par l'extérieur vous voyez ? [...] Et la douleur s'arrête, vous voyez ? [...] Et alors on vous on vous met le bébé sur le ventre et vous sentez son poids, mais dehors vous voyez ? [...] Et ça... Ça évidemment, ça... (35 min 20 s).

Transportée, M^{me} Dagnan rencontre l'indicible. Ce rapport entre l'intérieur et l'extérieur que constitue la naissance, la nature essentielle, assure la transmission de la vie, une force transcendante qui laisse sans mots, sans voix. Tel serait donc le don du divin ? Remarquable aussi dans une réplique de M^{me} Dagnan est le rôle de l'extériorité dans l'accouchement. Ce n'est pas tant la parturiente qui travaille, mais le monde extérieur qui veut le nouveau-né, qui l'« aspire », qui aspire à être à travers lui. Le récit ne repasse à l'hôpital que pour deux brèves occasions. À la *troisième occurrence*, Mila vient se recharger et trouve l'orphelin dans les bras de Macha, au même endroit où elle-même se trouvait la veille. L'infirmière pleure : c'est que les agents de l'Assistance publique vont venir chercher le petit le lendemain. Mila suggère à Macha de le prendre avec elle, mais elle proteste, car il ne serait pas en règle et, de ce fait, n'aurait pas d'existence : « il a des poumons, un cerveau, un cœur, mais s'il a pas de papiers, il existe pas » (44 min 36 s). On connaît la suite. À la dernière et *quatrième occurrence*, les agents de la DDASS se trouvent devant Macha qui tente de leur faire croire que la mère est revenue chercher l'enfant. L'hôpital est ici dépeint comme une institution qui gère l'entrée dans la vie, processus essentiellement féminin, placé sous le contrôle de l'appareil médico-légal patriarcal. La patrilinéarité a besoin d'un lourd complexe pour se rassurer dans sa paternité, assurer sa descendance et la transmission de son patrimoine.

Le lendemain de sa deuxième nuit sur la Terre, Mila s'éveille, dans l'appartement de Max et de Florence, au son d'une musique rock and roll. Cet épisode, déjà décrit, donne le prétexte à une visite dans un grand magasin de disques où Max emmène Mila. Elle peut

entendre les disques dans leur emballage, elle les fait entendre à Max et passe le *Danube bleu* à travers les amplificateurs du magasin. Puis, elle reconnaît Jean-Sébastien Bach sur une affiche : « Il vient de chez nous, lui, on vous l'avait envoyé. [...] De temps en temps, on en chante encore des trucs de lui » (40 min 51 s). Un autre lieu où s'arrête le récit est le musée du Louvre. Les deux agents de la DDASS y sont en pamoison devant des tableaux qui représentent des bébés au sein de leur nourricière. À propos de cette séquence, Serreau observe : « J'ai toujours été frappée que, dans les musées, on ne voit que des femmes en train d'allaiter, puis on n'en voit plus du tout maintenant, c'est fini cette culture-là » (49 min 29 s). Un autre passage de la diégèse se déroule à la gare de la Miouze-Rochefort. À une *première occurrence* du lieu, Florence est assise à une petite table disposée entre le bâtiment et les rails. Le paysage est bucolique. Soudain, elle laisse tomber ses ustensiles et s'empare d'une feuille de laitue qu'elle lève devant ses yeux et observe intensément. Un mouvement de caméra accompagne ces actions tournées en un seul plan : travelling avant jusqu'à un gros plan sur Florence et pivot vers la droite afin d'obtenir un insert sur la feuille qui apparaît en contre-jour, le faite d'un arbre passe dans le champ ; toutes les nervures blanches se découpent et ressemblent aux branches d'un arbre, motif souligné à maintes reprises. Le dynamisme du plan dégage une grande intensité, ce qui donne à la scène une valeur cosmophonique. À la *deuxième occurrence* du lieu, du moins on devine que Florence se trouve toujours au même endroit, une portée de chatons remplissent l'écran et s'entremêlent autour du ventre d'une chatte. Un gros plan montre Florence les observant intensément. Cette séquence est à mettre en rapport avec son retour chez elle, au milieu de la nuit, alors qu'elle trouve sa portée élargie blottie dans le sommeil et à laquelle elle rattachera son corps.

Le récit visite un autre lieu de pouvoir lorsque Mila écoute la « chose carrée » avec Raoul. Il s'agit de la station de télévision, détaillée en trois lieux, où est produite l'émission qui met en scène, dans un studio, le présentateur et le politicien qui parle de création d'emploi. Une fois que Mila les a déconnectés, ce dernier précise son idée : « N'importe quel emploi pourvu que ça améliore les statistiques, que les chômeurs me foutent la paix et qu'on continue à s'en mettre plein les poches » (52 min 36 s). Aussitôt, le présentateur se mobilise, prend les devants et « propose qu'on invente un nouvel emploi [...] très facile, y a aucun investissement, une matière première abondante [...] gratuite, [...] qui ne demande aucune qualification, on embauche massivement, on résorbe le chômage » (52 min 43 s). Au comble de l'expectative, le politicien veut savoir de quoi il s'agit : « Mangeur de crottes » (52 min 55 s), lâche l'animateur. Dans la régie, les hommes de l'équipe de production sont

stupéfiés. Le politicien admet toutes les justifications du présentateur, mais se demande tout de même « à quoi ça sert » (53 min 7 s). Son interlocuteur juge la question non avenue : « avec toutes les aides sociales qu'on leur donne, ils vont pas quand même en plus nous demander des boulots qui servent à quelque chose... y a des limites à l'arrogance » (53 min 30 s). Parlant d'arrogance, le politicien raconte : « Eh, l'autre jour dans un meeting, y a un type qui me dit : Si on démolissait tous les bâtiments affreux et qu'on se mettait à nettoyer la planète, y aurait du boulot pour tout le monde pendant cinq cents ans » (53 min 35 s). Le présentateur est indigné : « Non mais c'est qui ce fou ? [...] Pourquoi pas changer toute la société pendant qu'on y est ? » (53 min 43 s). Effrayés de perdre leurs privilèges, le présentateur et le politicien ne veulent surtout pas que les choses changent : « Allez les chômeurs, au boulot ! » (53 min 58 s). Dans des bureaux de la station, du moins on le suppose, deux dirigeants furieux ragent au téléphone. À travers cette séquence caricaturale, le récit montre la collusion entre le monde politique et le monde médiatique dans la maîtrise du discours public. Les rôles y sont renversés : c'est l'homme de média qui fournit les idées et l'homme de parti qui pose les questions. Ainsi, le discours politique se trouve entre les mains de l'appareil médiatique qui ne relaie plus qu'une image creuse de politicien, marionnette de ventriloque. Elle offre une illusion démocratique de recherche du bien public alors que le seul but de ces deux castes complémentaires est celui de leur reproduction. La transformation sociale s'en trouve ainsi paralysée.

Les trois lieux suivants : un aéroport en Australie, un avion et l'aéroport de Roissy, permettent de faire la jonction entre les espaces australiens et parisiens. Au départ de l'Australie, Mesaje et Mesaül ont recours à leur programme de déconnexion sourire afin d'obtenir leurs billets et leur passage sans passeport. Dans l'avion, ils voyagent avec les membres d'un orchestre et, cherchant de l'eau pour appeler Mila, ils ouvrent l'étui d'un instrument de musique, très intéressés par ce qu'ils y trouvent. Ils entonnent un chant choral de Bach en s'accompagnant au violoncelle, Mesaje jouant les cordes, Mesaül frottant l'archet, comme s'ils avaient une prescience du fonctionnement de l'instrument. Le thème de la musique est ainsi réitéré. Ils arrivent finalement à faire de la télépathie en se servant du petit évier des toilettes, si bien que Mila pourra les attendre à l'aéroport avec Max. À l'arrivée à Roissy, les frères franchissent le contrôle des passeports avec la déconnexion, mais ils oublient un agent (Philippe Rouèche) qui surveille et les rattrape. Mila intervient et déconnecte l'agent, mais aussi quatre musiciens (Jean-Claude Camors, Laurent Cirade,

Pierre Ganem et Laurent Vercambre¹⁰¹) qui se trouvent près d'eux. Ce déplacement en avion et les bâtiments hautement codifiés qui l'encadrent contrastent avec la simplicité des transports vertiens, matrices molles aux abords conviviaux.

L'épisode de déconnexion des musiciens introduit au lieu suivant, l'auditorium de la Bastille, où se produit l'orchestre le soir même. Max y emmène Mila pour essayer de corriger l'erreur, mais ils arrivent une demi-heure en retard. Le spectacle est commencé et dès qu'ils s'assoient, ils peuvent constater l'effet décapant des quatre déconnectés au sein de l'orchestre. Tentant de les reconnecter, Mila déconnecte plutôt le soliste (Alexis Galpérine) et le chef d'orchestre (Alain Sachs). À partir de là, le concert va s'enflammer et offrir plusieurs morceaux de virtuosité impromptue mêlant à la musique classique un reel, des percussions vocales, un rock and roll endiablé et de la danse, sous l'œil dubitatif des spectateurs. Bientôt l'orchestre se laisse gagner par ce délire musical contagieux et les quatre déconnectés livrent un rap révolutionnaire : « La musique t'intéresse, mais pas le solfège. / Toi, t'en n'as rien à foutre de jouer des arpèges. / Tu veux faire du violon, tu n'as qu'une solution. / Au conservatoire¹⁰², il faut prendre le pouvoir » (1 h 5 min 37 s). Et l'orchestre de répéter, tonitruant : « Le pouvoir » (1 h 5 min 45 s). La séquence se termine par un cancan et le public, maintenant amusé, s'est en grande partie laissé gagner par le tumultueux concert. L'institution de la musique classique se trouve ainsi égratignée au passage. Serreau raconte comment les musiciens se sont comportés pendant le tournage : « Le premier jour, ils étaient un petit peu coincés, le deuxième jour, ils se sont vraiment bien lâchés, quant au troisième là, c'était la frénésie totale » (1 h 3 min 57). Le milieu, somme toute conservateur, produit un mode spectaculaire au service du délasserment de l'élite et assurant son standing. À l'opposé, le match de foot, mis en scène au parc des Princes, est le divertissement des classes populaires. On y retrouve Mila, Max, Raoul, qui a obtenu les billets, Sophie, Mesaje, Mesaül, Macha et Sonia. Les trois Vertiens observent inquiets la foule, particulièrement un groupe de jeunes gens qui scandent des encouragements à leur équipe en faisant le salut fasciste¹⁰³. Raoul demande à Mila de déconnecter les joueurs, ce qu'elle parvient à faire avec l'aide de ses fils. Elle sort le disque qu'elle a « emprunté » (1 h 16 min 10 s) au magasin de musique et passe le *Danube bleu* dans le système d'amplification du stade. Le match se transforme aussitôt en une chorégraphie fantaisiste, devant les spectateurs incrédules,

¹⁰¹ Il s'agit des membres du groupe Le Quatuor.

¹⁰² Du moins, c'est l'expression que je crois entendre. Le texte du rap ne se trouve pas dans le scénario publié et résulte du travail de création du quatuor et du soliste avec Serreau.

¹⁰³ Serreau souligne que les plans montrant le public dans cette séquence ont été tournés pendant de vrais matchs.

jusqu'à ce que les joueurs se rassemblent au centre, entourant les deux gardiens qui s'embrassent goulûment. Ces petits morceaux de bravoure que représentent le concert et le match complètent le portrait de la société occidentale terrienne qui — une fois qu'elle a mangé son pain et sa viande, qu'elle a bien travaillé, prié, donné naissance, vendu des disques, montré des tableaux, médiatisé le politique, régulé les voyages — veut se divertir histoire d'oublier que la prétendue liberté est en fait un circuit composé par un milieu bâti qui impose sa cadence, sa mesure, ses conventions, et sa ponction sur les autres milieux biophysiques qui en viennent à disparaître presque entièrement sous la ville.

Le dernier lieu que présente la diégèse est la campagne où roule une fourgonnette. Au plan suivant, les Terriens et les Vertiens font leurs adieux au bord d'un lac. Pour consoler Raoul qui pleure, Mila lui donne un programme : « Tu pourras déconnecter un petit peu tes professeurs quand ils t'embêteront. Mais t'en abuses pas hein » (1 h 18 min 57 s). Ainsi, l'institution scolaire, qui avait été épargnée jusque là, est écorchée au passage. Bientôt, Mila, qui tient Théodore dans ses bras, Mesaje, Mesaül, Macha et Sonia s'avancent dans le lac, puis s'y immergent totalement. L'eau bouillonne, une boule blanche s'élève dans l'air, puis s'éloigne rapidement. Les derniers plans de la Terre montrent la petite famille qui s'amenuise saluant les voyageurs.

Les transformations des A(PA-PNA)

À la situation finale, les actions de la famille terrienne et de leur milieu se trouvent entièrement transformées. Essentiellement, chacun des personnages anthropomorphes s'est ouvert aux autres. Les instruments de fermeture qui les maintenaient isolés et aliénés à eux-mêmes : la fonction médicale, les cloisons, le walkman, la télévision, la prostitution légale, sont progressivement disparus. Mila les a entraînés au bord d'un personnage non anthropomorphe nouveau, un lac, c'est-à-dire un connecteur puisqu'il est à pleine charge d'eau laquelle assure la transmission de la pensée. Ces humains déconnectés sont entrés dans une autre dimension de l'être et transcendent désormais leurs conditionnements antérieurs. Qu'advient-il de l'appartement parisien ? La diégèse l'a déjà en partie déconstruit, blottissant ses occupants les uns contre les autres dans quelques pièces, ou même à l'extérieur sur le balcon, au mépris de son plan de division. Ses habitants devenus communicatifs le laisseront-ils intact ? Le quitteront-ils pour un bord de lac ? Le récit mène à ces questions, mais s'arrête à l'orée des réponses. Autre lieu d'habitat terrien, le studio de Macha et de Sonia est entièrement déserté par leurs occupantes puisque, dans le cours du récit, il est devenu un lieu menaçant, une adresse légale qui permet aux autorités de

retrouver Macha. Ainsi, pour peu que le Terrien déroge aux règles, son abri devient, en quelque sorte, l'antichambre de l'appareil juridico-légal, ainsi que l'apprend K au début du *Procès* de Kafka. Les deux sœurs ont donc abandonné toutes leurs choses pour s'occuper d'un bébé, puis, leur planète pour suivre leur sentiment amoureux et fuir les représailles. En accordant leurs actions au registre de l'affectif au mépris de celui de la raison, Macha et Sonia s'engagent dans l'illégalité et l'exil. Elles se fragilisent, certes, mais Michel Jurdant rappelle, citant Gisèle Halimi, que « [l]a faiblesse devient force quand naît la conscience » (1988 : 412). Enfin, cet autre habitat terrestre que visite le récit, le désert australien, reste pour sa part essentiellement inchangé. Lieu eutopique, il est donné comme accompli et ne demande qu'à être préservé. Tout au plus aura-t-il consigné le passage des Vertiens, traces sur le sable et dans le cœur des Aborigènes. Contrairement à la planète Verte et à ses habitants qui, malgré ce qu'ils en pensent au début, ont quelque chose à apprendre des Terriens, l'association des Aborigènes à leur plaine désertique est dépeinte comme un monde plein, harmonieux, qui ne nécessite aucune retouche.

La *septième et dernière occurrence* de la planète Verte permet d'avoir un aperçu du sens des transformations encourues dans ce monde. L'avertissage se fait derrière un cran de roche près du lac où habite Mila et les siens. Rapidement, les Vertiens viennent à la rencontre des voyageurs. Macha, portant Théodore, et Sonia restent d'abord en retrait, mais elles sont vite rejointes, entourées, accueillies avec bienveillance par la communauté qui les entraîne vers le lac, au côté de leur amoureux. Osam confectionne des robes à crinoline pour les belles Terriennes, toujours un peu en décalage sur la mode parisienne. Il semble que les villageois lacustres surmontent aisément leur racisme à l'endroit des Terriens. Ainsi, leur planète abrite-t-elle désormais un petite famille de trapézistes de descendance terrestre assumée, dont les fils aînés, comme leur grand-père, sont attirés par des femmes de la Terre, ce qui ne provoque aucune commotion au village. Mila a ramené les pièces d'or dans ses bagages. Elle s'amuse à faire des bonds dans l'eau et dilapide ainsi ce trésor qui ne fait l'objet d'aucune convoitise. Auprès d'elle, deux voisins gardent les yeux sur des haricots qu'ils écosent, nullement curieux de ce matériau jaune. Sur ce point, les Vertiens demeurent conséquents dans leur rejet de la monnaie qui n'a aucune valeur pour eux. Le seul changement que cet argent provoque est une petite accumulation d'or terrestre au fond d'un lac vertien. Les deux syntagmes qui terminent le film reviennent sur le thème de la musique. Une voisine entraîne Mila vers le promontoire qui sert de salle de classe afin de comprendre ce qui s'y passe. Mesaje et Mesaül ont donné un disque compact aux enfants qui ont réussi à le faire jouer. Ils se trémoussent au son d'un rock and roll trépidant, en fait, le même qui

jouait au premier matin de Mila chez Max. Cette musique a toujours le même effet sur elle qui danse frénétiquement dès qu'elle l'entend. Voilà donc une chose que les Terriens font qui intéresse les enfants de la Verte. Peut-être la musique a-t-elle été trop radicalement bannie sur cette planète. Malgré que la musique semble s'inscrire comme une réintégration favorable dans la vie des Vertiens, le récit ne s'en termine pas moins sur un concert de silence. Mesaje et Macha, Mesaül et Sonia arrivent en courant au sommet d'un amphithéâtre à flanc de montagne où sont rassemblés un grand nombre de Vertiens, silencieux, qui écoutent attentivement quelque chose d'inaudible. Les jeunes femmes s'arrêtent, interdites. Les quatre jeunes s'assoient. Soudainement, un grand éclat de rire parcourt le public. Mesaje et Mesaül n'arrivent pas à expliquer l'humour vertien aux Terriennes, mais demeurent confiants qu'elles parviendront à entendre un jour. Qu'est-ce que cela signifie au juste ? Sans doute que les Terriens ne sont pas à l'écoute de leur milieu. N'est-ce pas le chant silencieux de la Verte, dans toutes ses dimensions, animées et inanimées, que ses habitants écoutent ? Quoi d'autre ? Il est intéressant de rapprocher ce concert de silence de la musique qui joue au début du générique de clôture. Serreau identifie ce chant choral de Bach, *Es ist genug* (*C'est assez*), et le commente ainsi : « C'est un hymne à la mort, un hymne à arrêter la vie, parce que c'est pas mal aussi d'arrêter la vie » (1 h 22 min 57 s). Ainsi, la mort et le silence se présentent comme des substrats qui, au premier abord, semblent nier la vie et la musique mais, au contraire, les rendent possibles en leur donnant finalité et contexte. Tout bien considéré, l'eutopie vertienne fait l'objet de quelques retouches afin de corriger deux lacunes qu'on y pouvait observer : une certaine intransigeance à l'endroit des Terriens et l'abandon de la musique. Pour le reste, la formule est parfaite et demeure inchangée.

3.3. *Les contes de l'Oikos* : la nidification inachevée

Dès lors, la mesure de l'habitabilité d'un lieu ne serait-elle pas, paradoxalement, celle de son inachèvement, de son imperfection, technique au moins ? Celle d'une œuvre inachevée, d'une œuvre ouverte, qui non seulement permettrait mais appellerait et nécessiterait continuellement l'action de l'habitant ? Dans cette œuvre, l'habileté humaine retrouverait sa place...

(Berque, de Biase et Bonnin, 2012 : 387-388)

Dès l'ouverture, *Les contes de l'Oikos* adoptent une posture risquée dans la mesure où, déjà, toute une séquence se déroule avant le générique, comme si elle n'appartenait pas

entièrement à la fiction qui commence d'ordinaire avec l'attribution des crédits et le titre. La rupture de ce rituel, reproduite en miroir à la fin du film, instaure un niveau narratif conçu au plus près possible du spectateur : une voix, encore sans nom, s'adresse à lui directement avant même que l'histoire ne commence et installe sa médiation. Cette entrée en matière, qui bouscule les conventions de la réception filmique, cherche à susciter, chez le spectateur, une posture déconditionnée par l'effet conjoint d'une proximité, avec le personnage qui lui parle, et d'une distanciation, à cause du retard dans la mise en jeu des processus d'identification. Comme toute entreprise de déconditionnement, cette ouverture comporte une dose de témérité.

Les premières images prévues par le scénario placent le spectateur dans un canot descendant le courant entre les berges d'une rivière au son d'une musique en partie concrète. Cette approche visuelle et sonore n'est pas sans rappeler le début de *La belle Verte* dont le générique se superpose à des plans qui montrent des milieux physiques prégnants, notamment l'eau courante que l'on entend, comme le vent et les feuilles. Ici, la rivière est le premier lieu d'où parle un « je » qui, d'emblée, révèle un personnage féminin énigmatique à l'âge improbable, à l'accent instable, qui se présente sous les oripeaux du narrateur en voix *off* typique du cinéma. Dans son monologue, l'énonciatrice emprunte à la *Théogonie* d'Hésiode et ceux qui connaissent cette œuvre auront rapidement résolu l'énigme. Nul ne pourra douter cependant au cours de la scène suivante que le personnage lui parlant est une personnification de la Terre. En effet, cette voix s'identifie à l'évolution de la planète qui est représentée par le montage de plans d'images fixes de la scène 1.2. De plus, elle parle des formes de vie qui s'y sont succédées comme de ses enfants. En fait, ce montage expose en accéléré les connaissances géologiques et paléontologiques qui font consensus aujourd'hui en ces matières. La production même de ces connaissances est mise en scène, à la fin de la première phase du montage, sous la forme de paléontologues s'affairant autour de vestiges dans un lieu d'excavation. Puis, l'éveil contemporain d'une conscience planétaire est évoqué par la possibilité d'embrasser d'un seul regard la Terre tout entière, prouesse technique à l'origine, devenue accessible par le jeu des simulations informatiques qu'une enfant observe à l'écran d'un ordinateur ; sans la connaître encore, le spectateur voit là cette jeune fille qui reviendra plus loin dans la fiction, soit Sophie. Une relation étroite est ici suggérée entre la conscience que la narratrice-planète a d'elle-même et la conscience humaine : c'est par le truchement de cette dernière que Gaïa se perçoit. Ainsi dira-t-elle, exprimant les raisons de son attachement au « petit humain » : « le plus étrange, c'est que parfois... je me vois dans ses yeux ! » (supra : 27). Une deuxième phase du

montage prend acte des différents biotopes qui constituent les habitats des nombreuses formes de vie de la Terre, dont l'humaine qui installe progressivement ses abris. Les images en retracent, en accéléré, les multiples manifestations culturelles et illustrent l'évolution des agglomérations, des maisons éparses aux mégapoles. Enfin, la narratrice commence à raconter son cauchemar au cours duquel elle éprouve une chaleur insupportable, ce qui ouvre la troisième phase du montage à la scène 1.3. Les images montrent alors les procédés d'exploitation des ressources qui sous-tendent la réalisation du monde postindustriel et de la société de consommation, lesquels engendrent aujourd'hui, entre autres, les changements climatiques que la narratrice transpose dans un langage métaphorique et personnifié. Ce montage d'ouverture constitue en quelque sorte une citation du commencement de *Soleil vert* qui retrace, par un procédé analogue, l'histoire de l'industrialisation et son apothéose dans la ville de New York. La période embrassée par *Les contes de l'Oikos* recoupe cependant les temps géologiques et ne rejoint qu'à la fin l'époque plus contemporaine couverte par le début de *Soleil vert*. D'entrée de jeu, le scénario propose ainsi une échelle de temps qui dépasse le fait humain et entraîne à penser en fonction de déterminants qui prennent les dimensions de la Terre. Ce faisant, le montage d'ouverture cherche à provoquer un décentrement de l'humain. Ce réseau d'intentions — qu'on pourrait résumer dans une paraphrase d'Aldo Leopold : « Penser comme une planète¹⁰⁴ » — va se manifester sous de nombreuses formes dans la suite, par exemple, déjà, en attribuant à Gaia la possibilité de se destiner.

La séquence préliminaire s'achève par une dernière scène dans laquelle la narratrice se donne pour quête de créer « une nouvelle espèce de petits humains » (*ibid.* : 28). À cet effet, elle cherche le concours d'Ouranos et de Pontos, dans un décor où se côtoient le ciel et la mer. Comme ils se refusent à elle, la narratrice se retourne vers la terre et amorce un périple dont on ne voit que le début, c'est-à-dire qu'elle se met en route afin de trouver des semblables qui l'aideront. L'aboutissement de ce périple sera en Antarctique et constituera le début du conte mythique que Dennis invente pour Sophie, et qu'Ariane va poursuivre. Ainsi, le cauchemar de la narratrice-planète et sa détermination à réinventer l'humain établissent des connexions entre le prologue et le conte qui va prendre place dans le cadre de la fiction ; ils y jouent le rôle de situation initiale et de déclencheur. Cependant, le prologue résiste à une absorption complète par le récit mythique. On peut d'ores et déjà broser le tableau du système narratif élaboré dans *Les contes de l'Oikos* afin d'élucider le statut de la narratrice-planète : la séquence d'ouverture installe un premier niveau narratif ; puis, la fiction réaliste

¹⁰⁴ « Penser comme une montagne » (2000 : 168).

dans laquelle évoluent les figures humaines — Dennis, Ariane et Sophie — se présente comme un deuxième niveau ; enfin, le récit mythique, créé par les parents pour l'enfant, ouvre un troisième niveau. On reviendra sur les modalités des deuxième et troisième niveaux qui sont mis en relief ici simplement dans le but de clarifier le premier. Ainsi, la narratrice-planète ne se laisse pas entièrement absorber par la Gaia du conte mythique. Dans ce dernier, le cauchemar demeure évoqué et n'est pas donné dans le détail ; le personnage apparaît sous une forme anthropomorphe dessinée par Sophie, puis animée ; surtout, il ne s'adresse pas directement au spectateur. Pour sa part, la narratrice-planète établit, on l'a vu, ce contact direct : elle éprouve son mauvais rêve et, surtout, elle ne se présente sous aucune forme visible anthropomorphe. Bien sûr, elle parle, mais ce qu'elle donne à voir d'elle-même est de l'ordre du monde géobiophysique. Il y a pourtant correspondance entre cette narratrice-planète et la Gaia du conte, un peu comme si la première suscitait, réclamait l'histoire de Dennis et d'Ariane, qui prend le relais de sa quête ; comme si elle voulait, par ce truchement, parler autrement, indirectement, au spectateur qu'elle veut toucher. Elle s'adresse ainsi à la fois à la personne réelle assise dans la salle et aux personnages anthropomorphes de la fiction réaliste. Les voies de la communication avec ces derniers demeurent cependant non élucidées et relèvent surtout de leur propre sensibilité à l'état de la Terre.

La narratrice-planète va reprendre la parole à la fin du scénario, encore à partir de cette eau vive qui s'écoule entre les berges de la même rivière qu'au début. Essentiellement, elle dira au spectateur qu'il n'est point besoin de se suicider parce qu'on sait qu'on va mourir. Une idée de Latour est également reprise dans ce passage. En effet, ce dernier avance que Gaia ne devrait pas tant être vue comme une Terre Mère, ce qui la relègue au passé, mais comme une « arrière-petite-nièce que seul un collectif civilisé saura générer dans les formes » (2004 : 263), ce qui la projette dans le futur. Ainsi, la narratrice-planète fait écho à cette projection vers l'avenir qu'elle espère : « Je voudrais tant être votre arrière-petite-nièce » (supra : 116). Pendant le générique de clôture, un nouveau montage, illustrant cette fois les multiples possibilités de l'habitat soutenable fait réponse à la troisième phase du montage du début. Ainsi, à la représentation de l'ingéniosité de l'humain capable de détruire le substrat qui assure sa survie se substitue la présentation d'un nouveau savoir-faire mettant en valeur des mesures d'habitabilité aptes à protéger les conditions mêmes de sa subsistance. La chanson de CharElie Couture qui accompagne ce montage, « Les ours blancs », redouble l'idée de l'interconnexion de toutes choses sur la Terre. En effet, alors que la narratrice-planète a adopté le « nous » dans son dernier monologue, CharElie Couture

chante : « Nous somme tous des ours blancs ». À la toute fin, la narratrice va vérifier auprès du spectateur si elle peut compter sur lui. Il est possible que cette dernière réplique le surprenne même dans son chemin vers la sortie : « Alors... est-ce que c'est vous, les nouveaux petits humains ? » (*op. cit.*). Cette question surgit alors que le spectateur va réintégrer son milieu de vie habituel. L'effet recherché est certainement de l'amener à observer son habitat avec un regard renouvelé et à l'engager plus avant dans une praxis quotidienne porteuse d'une meilleure compréhension de l'amont et de l'aval de son chez-soi. Tout compte fait, le statut de la narratrice-planète qui prend la parole au prologue et à l'épilogue est plurivoque. Personnage à la fois anthropomorphe, à cause de la parole, et non anthropomorphe, parce que les images ne montrent pas la figure animée mais, plutôt, des milieux géobiophysiques, il se situe à la confluence de la réalité et de l'imaginaire, établissant une médiation obscure entre les deux, un peu comme un esprit bénéfique qui hanterait des lieux où il ne peut intervenir que par l'intermédiaire de ceux qui les habitent.

Entre le prologue et l'épilogue, la fiction réaliste et le conte mythique animent douze lieux que ce retour réflexif va maintenant revisiter afin d'explicitier les intentions sous-jacentes de la démarche de création. Le tableau 8 fait la liste de ces lieux. On reconnaîtra ici le format des tableaux 6 et 7, adapté de manière à rendre compte de la forme écrite du scénario.

Tableau 8 — Inventaire des lieux dans *Les contes de l'Oikos*

Lieux primaires	Itérations	Lieux sec.	Pages	%
1. Un bord de lac en forêt	2	—	5,66	6,82
2. L'appartement des Deschamps-Appleby	11	7	16,22	19,54
3. Antarctique : le mont Erebus (lieu imaginé)	5	2	27,29	32,88
4. La ville où habitent les Deschamps-Appleby	9	6	10,73	12,93
5.1. La maison Deschamps	6	13	11,77	14,18
5.2. La maison Deschamps (lieux anticipé ou remémoré)	2	2	1,83	2,20
6. New Richmond	1	3	2,00	2,41
7. La maison des Appleby	3	3	2,10	2,53
8. Des chemins de campagne	1	2	0,10	0,12
9. La ferme d'Alexandre et de Chloé	2	2	1,70	2,05
10. L'océan Pacifique (lieu imaginé)	1	—	0,05	0,06
11. Le palais de Pitalca (lieu imaginé)	1	2	3,35	4,04
12. La Terre (lieu imaginé)	1	—	0,20	0,24
Totaux	45	41	83	100

La liste des lieux primaires, leur répartition en des lieux secondaires et le nombre d'itérations de ces lieux sont des informations qui demeurent pertinentes dans ce contexte. Par contre, l'unité de mesure devient la page et permet d'établir l'importance relative des différents lieux dans le film anticipé. Je reprendrai dans la suite le même ordre de présentation que dans les analyses précédentes en examinant d'abord les lieux d'habitat, puis les autres lieux avec lesquels ils interagissent et constituent le système spatial des *Contes de l'Oïkos*. Je terminerai cette section avec le bilan des transformations des A(PA-PNA).

Les lieux d'habitat et leurs occupants

L'appartement des Deschamps-Appleby se présente déjà comme un lieu habité par des individus qui ont réfléchi à l'impact de leur mode de vie sur les différents milieux terrestres. Bien que les résultats de cette réflexion soient visibles surtout à la troisième occurrence, certains indices la signalent dès l'apparition initiale du lieu. À la *première occurrence*, Dennis et Sophie sont dans le bureau : l'un travaille paisiblement pendant que l'autre termine son dernier dessin sous la supervision de son père. Dans cette pièce, rien de neuf ou de clinquant qui puisse signifier une adhésion quelconque à la société de consommation. Au contraire, l'ameublement est ancien tout comme le logement. En outre, la présence du chat montre l'inclusion d'une forme d'animalité différente de l'humaine et fait voir un milieu où les relations interspécifiques apparaissent comme allant de soi. À quelques reprises dans le scénario, certains plans en plongée ou en contre plongée accordent d'ailleurs la focalisation à des animaux. C'est le cas dans cette première scène chez les Deschamps-Appleby, qui est d'abord vue à travers les yeux de Möbius, juché sur un meuble élevé et qui observe le tableau. Le même procédé, en plongée, s'est déjà produit sur le bord du lac en forêt avec la chouette effraie et se reproduira avec une corneille dans la cour d'un immeuble puis, de nouveau, cette fois en contre-plongée, dans le vestibule avec Möbius. Ces quatre plans participent de l'entreprise de décentrement et font penser que, si les humains se plaisent à observer les animaux, ils sont au moins tout autant observés par eux. À la *deuxième occurrence* de l'appartement, Dennis est dans la chambre de Sophie et affiche ses dessins sur un babillard. Cette action signale d'emblée un espace ouvert aux transformations diverses, aménagé même en fonction d'elles, et laisse deviner un rituel de création de contes par le jeu croisé de l'imagination de l'enfant et des parents. Ce soir-là, avec Sophie et Möbius, Dennis va ouvrir le conte de Gaia. La fiction reviendra à plusieurs reprises dans ce lieu qui est celui du conte et du rêve, abritant les états intermédiaires de la veille et du

sommeil profond. La chambre est une porte ouverte sur le monde imaginaire dans lequel les figures mythiques vont évoluer.

À la *troisième occurrence*, l'appartement révèle presque toutes ses pièces avec le retour à la maison d'Ariane. Elle rentre par le vestibule où vient la rejoindre Möbius. Elle traverse le séjour, s'engage dans le couloir et fait une pause dans la chambre de Sophie. Manifestement, elle est curieuse de connaître les personnages de l'histoire en cours, ce qui témoigne du fait que le rituel familial est bien installé et partagé. Ariane passe ensuite à la cuisine où se déroule une scène éloquente quant à la relation qui s'instaure entre les personnages anthropomorphes et non anthropomorphes. Cette pièce se présente en quelque sorte comme un texte, un scénario qui définit la partition d'Ariane. Bien sûr, elle va lire les messages de Sophie et de Dennis pour son retour à la maison sur la porte du réfrigérateur, qui devient ainsi plus qu'un électroménager en faisant office de babillard. Elle y découvre notamment sa prochaine destination : elle doit aller chercher un panier à 16 heures. Elle amorce ensuite un dialogue avec les objets, ce qui semble la reconforter et signifier le soulagement qu'elle éprouve à se retrouver chez elle, dans ses gestes familiers. Elle boit une eau filtrée. Elle observe l'évolution d'une expérience de Sophie qu'elle aura sans doute mise en route avec elle, avant de partir, afin d'illustrer l'effet du phosphate dans les plans d'eau. Dans une armoire, de la luzerne en train de germer attire son attention. Elle la rince avec de l'eau filtrée et, plutôt que de rejeter cette eau de rinçage dans l'évier, elle la divertit vers un arrosoir. Elle répète une deuxième fois cette séquence de gestes avant de remettre les germes au noir dans l'armoire. C'est ensuite une vieille casserole qui appelle son inspection. Elle est pleine, ce qui engage une série d'actions qui mènent Ariane à sortir de la cuisine par la porte arrière qui, on le verra, donne sur une cour où elle va vider le contenu du récipient. (On reviendra plus loin sur cette scène qui se déroule à l'extérieur.) Le retour d'Ariane à l'intérieur de l'appartement marque la *quatrième occurrence* du lieu. Elle va alors terminer cette séquence d'actions en remettant la casserole en état de recevoir d'autres résidus organiques. Tous les gestes d'Ariane s'accordent aux objets de la cuisine et sont le produit d'habitudes dans lesquelles elle se retrouve. Elle retourne ensuite au vestibule où elle prend des sacs de toile près de la porte et sort. Ainsi s'achève un microrécit consacré à la mise en scène de la vie quotidienne à l'intérieur d'un lieu habité. Les actions qui sont accomplies dans cette séquence sont faites de petits gestes qui ne sont pourtant pas anodins. Ils sont marqués par une résistance au mode de vie standardisé des Nord-Américains caractérisé par le « tout-à-l'égout », le « tout-à-la-poubelle », le « tout-à-l'épicerie ». En quelques gestes, Ariane a affirmé qu'on peut produire de l'alimentation dans une armoire, que les résidus

alimentaires sont une matière première et qu'une eau grise peut être détournée vers d'autres usages. Cette scène montre qu'un renversement s'est opéré dans cette cuisine afin d'instaurer des habitudes qui correspondent aux valeurs de protection de la biosphère, manifestement partagées par les habitants du lieu puisque tous les processus sont en cours lorsqu'Ariane revient chez elle. L'intention de cette scène se rapproche de la démarche de Melo-Medina et de Moles qui proposent de créer des « microscénarios de la vie quotidienne » (1984 : 77) afin de libérer « l'anxiété, la plupart du temps refoulée dans l'inconscient » (*loc. cit.*) générée par des « problèmes mal résolus » (*loc. cit.*). Ainsi en va-t-il notamment des conflits entre les valeurs liées à la protection des biotopes et les gestes conditionnés par nos milieux de vie conçus selon une logique contraire. Pour les auteurs, « le microscénario viserait [...] un petit effet de désaliénation et une prise de conscience de la véritable problématique : celle de l'Individu » (*ibid.* : 87), j'ajouterais, dans la biosphère.

Les autres occurrences de l'appartement des Deschamps-Appleby servent surtout des intentions narratives. L'essentiel de la contribution de ce lieu à la définition d'un habitat soutenable est faite. À la *cinquième occurrence*, Ariane va poursuivre dans la chambre le conte pour Sophie et Möbius. À la *sixième occurrence*, dans le bureau, Ariane se confie à Dennis et lui apprend sa démission soudaine de la compagnie pour laquelle elle travaillait. Le couple fait le point sur sa nouvelle situation et il pose les prémisses des actions à venir dans le récit : la collaboration avec l'architecte en bâtiment écologique et les vacances en Gaspésie. À la *septième occurrence*, Ariane, Dennis et Sophie rentrent à la maison après leur séjour à New Richmond. Ils retrouvent Möbius, dans le vestibule et, dans le séjour, ils prennent connaissance d'un message de Julia qui demande à les voir. À la *huitième occurrence*, Julia a rejoint la petite famille au séjour et doit lui apprendre que leur projet de rénovation est compromis par la construction d'un bâtiment de quatre étages au sud de la maison Deschamps, ce qui va empêcher la serre envisagée de remplir sa fonction. À la *neuvième occurrence*, Ariane rentre chez elle où elle est attendue dans le vestibule par Möbius. Elle traverse à nouveau son espace : le séjour, le corridor, avant de retrouver les siens dans la cuisine où elle cherche à réconforter Sophie. À la *dixième occurrence*, Sophie s'éveille d'un cauchemar dans son lit et va être consolée par ses parents dans leur chambre, que l'on découvre ici. Enfin, à la *onzième occurrence*, Dennis et Sophie se retrouvent dans la chambre de la fillette où le père tente de réparer les impressions laissées par le mauvais rêve de Sophie en créant un nouvel épisode du conte. C'est là, au sortir du récit mythique, que la fiction réaliste prendra fin. En évaluant le nouveau dénouement inventé par Dennis, Sophie met en lumière le fardeau qui reposera sur les épaules des générations à venir si les adultes

actuellement au pouvoir ne corrigent pas la situation. Cette finale soulève l'idée d'une justice intergénérationnelle et met l'accent sur la responsabilité de ceux qui sont aujourd'hui en autorité afin de transmettre un héritage viable à leur descendance.

L'appartement des Deschamps-Appleby joue un rôle essentiel dans la dynamique des lieux d'habitat des *Contes* dans la mesure où il signale que, même si un locataire n'est pas propriétaire du bâtiment où il réside, il peut mettre en œuvre plusieurs mesures d'habitabilité soutenable. Ainsi, il suscite le questionnement chez tous les spectateurs qui ne se sentiraient pas nécessairement concernés parce qu'ils rejetteraient la responsabilité de leur inertie sur le dos des propriétaires fonciers. Bien sûr que ces derniers ont des devoirs à assumer quant aux aménagements durables des bâtiments qu'ils gèrent, et ils devraient sans doute être rappelés à l'ordre à ce sujet, mais, somme toute, peu importe sa situation, il existe toujours une manière d'être au monde qui ne porte pas la trace d'une aliénation à ce monde, mais plutôt celle d'une empathie constante envers lui. C'est toujours cette sensibilité au monde que *Les contes de l'Oïkos* ont cherché à représenter afin de ne pas tomber dans les travers d'un moralisme outrancier. J'ose espérer y être parvenue.

La difficulté du projet consistait à aménager des épisodes dans le récit où il serait possible de transmettre de l'information sur l'habitat soutenable de manière à ce qu'elle apparaisse justifiée, c'est-à-dire qu'elle s'inscrive dans la trame narrative. Serreau avait un problème analogue afin d'exprimer ses idées utopiques. Elle aura trouvé le moyen de créer une telle circonstance lorsque Mesaje et Mesaül expliquent à leurs amis terriens comment ils vivent sur la Verte. Dans les *Contes*, ces moments sont suscités par les interactions entre Ariane, Dennis, Sophie et l'architecte, Julia Holm, qu'ils consultent afin de concevoir les plans de la maison Deschamps à rénover. Dans ce lieu, le niveau narratif de la fiction réaliste s'ouvre à deux dimensions temporelles qui rompent la linéarité du récit : une prolepse permet de rendre tangible les projets d'aménagements écologiques et une analepse témoigne de la charge affective de la maison pour Ariane. L'habitation est d'abord visitée de fond en comble et les différents problèmes qu'elle soulève surgissent au fur et à mesure de la progression du groupe dans l'espace. Il reste que la maison apparaît, à la *première occurrence* sous un jour particulier, qui n'est ni intérieur ni extérieur : il s'agit du corridor qui donne passage à la cour depuis la rue. Partie du bâtiment, il délimite surtout un vide qui lui est extérieur et, en y pensant bien, il pourrait être assimilé à un tube digestif. C'est par là que Julia choisit de s'introduire à la maison, comme si elle allait d'abord être métabolisée pour accéder à l'intérieur.

À la *deuxième occurrence* du lieu, les personnages anthropomorphes pénètrent dans la maison par une porte qui donne sur la cuisine. Cette pièce permet d'abord de voir que la maison est presque vide. Ariane explique qu'elle a eu l'aide de son frère, Stéphane, afin de trier les choses du père. Les questions de Julia font ressortir les dimensions humaines qui conditionnent les projets de rénovation écologique. Elle cherche d'abord à comprendre si la maison fait l'objet d'un conflit familial. Elle apprend ainsi qu'au contraire, le frère a l'intention d'aider sa sœur à réaménager les lieux. Le fait que la petite communauté d'habitants du logis soit active dans la réalisation du projet a plusieurs incidences favorables sur les résultats. Il va de soi que cela réduit les coûts de main d'œuvre, mais contribue aussi à l'originalité des aménagements et à la possibilité de récupération de matériaux divers. Le « supplément d'âme » (supra : 67) dont parle Julia, c'est aussi la beauté du lieu, facteur non négligeable selon Kelly Lener et Carol Venolia qui rapportent, dans une étude de cas, le propos de Judith Knox : « Nous considérons à présent la beauté comme une composante essentielle de la durabilité [...] parce qu'elle incite les gens à la reproduire » (2007 : 27). Dennis invite ensuite Julia à déposer ses choses dans la salle à manger qui se présente comme un poste de rassemblement, sommairement habitée déjà par la petite famille engagée dans sa réflexion à propos de la rénovation. Sur la table se trouve de la documentation : la caméra fait voir les titres d'une bibliographie élémentaire que Julia va enrichir en sortant ses propres livres. Dans le processus d'exploration des dispositifs de la serre et du puits provençal, elle ouvre ses ouvrages et montre ce dont elle parle. Des inserts permettent de communiquer ces images au public. Le concept d'une maison à énergie positive est évoqué mais, surtout, l'idée qu'une habitation écologique est abordable : « Les gens s'imaginent des choses compliquées et chères avec les maisons vertes, mais l'essentiel est si simple et économique » (supra : 69). Cette idée est essentielle, car les développements immobiliers dits verts donnent souvent l'impression qu'il faut être riche pour s'offrir le luxe d'un habitat soutenable alors que c'est plutôt le contraire. En principe, les aménagements écologiques vont réduire les consommations de tout ordre, notamment énergétiques, ce qui les rend aussi économiques. La scène qui se déroule dans la salle à manger se termine par l'observation des plans de la maison réalisés par Ariane, Dennis et Sophie. Cet examen permet de faire remarquer l'influence des facteurs climatiques et physiques dans lesquels l'habitation s'inscrit et la nécessité de les prendre en considération avant de concevoir les plans. Par la suite, la maison se prête à l'investigation de Julia, guidée en cela par Ariane qui la conduit dans les diverses pièces : la salle de séjour, le salon, le vestibule de l'étage, l'ancienne chambre d'Ariane, la salle de bains, le corridor qui ouvre sur la salle de couture de la mère, la chambre

du nord et celle du sud. Enfin, ce parcours se termine à la cave. Au fil de cette progression dans l'espace surgissent les observations de l'une et les préoccupations de l'autre qui permettent d'évoquer plusieurs questions relatives à la rénovation écologique d'une maison : le chauffage, l'isolation, l'étanchéisation de l'enveloppe, les négawatts, la ventilation, la gestion de l'humidité, la division des pièces, la récupération de l'eau de pluie, les toilettes à compost, la production de l'eau chaude, les infiltrations de radon, l'utilisation de résidus de fabrication comme matériau. La discussion sur le béton illustre en outre le problème de l'énergie grise, c'est-à-dire celle qui a été utilisée pour la production d'un bien. Au terme de cette tournée, Julia va concevoir des esquisses du projet.

À la *troisième occurrence*, les personnages anthropomorphes se retrouvent dans la salle à manger de la maison Deschamps où Julia va présenter le concept qu'elle a élaboré afin que cette habitation s'inscrive de manière plus harmonieuse dans les cycles de la biosphère. On assiste ici à un redoublement de la scène de la métabolisation de l'architecte par la maison, dont la première figure est apparue dans le corridor entre la rue et la cour. En effet, c'est dans ce lieu de l'absorption alimentaire que le menu des transformations projetées est présenté, comme si, en dernière instance, la maison allait choisir elle-même ses nouvelles préparations. Au cours de cette scène s'ouvre une autre dimension temporelle dans laquelle la maison anticipée va apparaître dans des états intermédiaires qui mettent en lumière les différents aspects de la rénovation projetée, comme si l'imagination conjointe des personnages rassemblés — Julia, Ariane, Sophie, Dennis et la maison — se mettait à rêver de concert. Plusieurs de ces projections seront cependant invalidées par le cours des événements. Il s'agit là de l'*unique occurrence* de la maison Deschamps sous cette forme d'évocation anticipative. Ainsi, par un montage d'images de la maison, en chantier ou rénovée, les informations transmises au cours du monologue de Julia sont illustrées et les procédés dont elle parle se présentent sous une forme plus concrète. D'une certaine manière, ces images permettent d'assouvir en partie les attentes des spectateurs quant à la réalisation du projet puisque, on le sait, il est prévu que le film se termine sans que la rénovation soit achevée. Au cours de cette scène anticipée, les notions abordées précédemment sont reprises avec plus de détails, par exemple Julia insiste sur les avantages d'une isolation des murs par l'extérieur, mais de nouveaux éléments surgissent. Ainsi, cette anticipation permet une approche des dimensions suivantes : la décoration au moyen des éléments structuraux ; les propriétés hygroscopiques des finitions avec des enduits de terre ; la performance des matériaux isolants et des vitrages ; la préservation du caractère esthétique de la maison dans le choix des fenêtres ; le calfeutrage ; la récupération des

vitrages pour une serre-solarium ; l'utilisation des matériaux naturels comme les pierres ; le rôle des masses thermiques ; la réfection de la fondation ; la réutilisation des matériaux provenant de la déconstruction ; la protection solaire de la serre en été ; le jardinage dans la cour ou sur le toit ; l'isolation du toit ; l'installation d'un toit vert ; l'irrigation à l'eau de pluie ; le passage des canalisations pour la ventilation, le chauffage thermique de l'eau et, éventuellement, la cheminée ; la modification des divisions intérieures ; la circulation de l'air. Au sortir de cette anticipation, Sophie est sous le charme de l'évocation et les parents sont également séduits. Pour Ariane, la question du chauffage demeure entière et elle souhaite obtenir l'avis de Julia sur le sujet. Cette dernière fait un plaidoyer en faveur du bois, mais la géothermie est aussi mentionnée. La suite des opérations va dépendre des choix que feront Ariane et Dennis en déterminant les options à privilégier. L'évaluation des coûts et l'identification des programmes de subventions sont finalement évoquées et ils joueront certainement un rôle dans les décisions à venir. On perçoit cependant que les valeurs économiques ne seront pas prépondérantes sur les valeurs écologiques. Le mode de l'« évocation », tant verbale que visuelle, montre dans cette scène ses forces et ses faiblesses. Dans un tel contexte, elle se présente comme une option valable parce qu'elle permet de transmettre beaucoup de renseignements sur la rénovation verte. Cependant, elle demeure un peu frustrante dans la mesure où elle interdit de traiter à fond chacun des procédés abordés. Il s'agit de l'inévitable compromis de ce projet de création. Il convient donc de voir ces scènes d'évocation comme des bouquets d'idées présentées au spectateur qui devra, en dernière instance, se documenter davantage afin de trouver le mode d'emploi. Le but est ici surtout d'éveiller sa curiosité et sa motivation afin qu'il entreprenne certains changements dans son mode de vie et qu'il fasse les recherches requises pour l'accomplir. À la fin de cette scène, les personnages vont se séparer. Les anthropomorphes refont leur chemin vers la sortie en passant par la cuisine. À la *quatrième occurrence* de la maison Deschamps, le petit groupe refait à l'envers le chemin de la première occurrence et retraverse le couloir conduisant à la rue.

À la *cinquième occurrence*, Ariane se retrouve cette fois seule dans la salle à manger. Elle vient d'aller voir pour elle-même l'affiche dont a parlé Julia et qui illustre le projet domiciliaire projeté sur les terrains au sud de sa maison. Au cours de cette scène, la maison Deschamps apparaît de nouveau dans une autre dimension temporelle, mais elle est projetée, cette fois, dans le passé, signalé de manière un peu conventionnelle par l'usage du noir et blanc. Ce sera *la seule occurrence* de la maison dans ce mode du souvenir. Ariane se revoit trente et un ans plus jeune dans la pièce même où elle se trouve. Son père, son frère

et sa mère se rassemblent pour le repas. Cette scène soulève tout le problème de la filiation au lieu d'origine. Par exemple, pour Audre Lorde, « il y a une décision écologique à demeurer attaché à son lieu d'origine » (Wallace, 1999 : 58), même si cet endroit est hautement urbanisé et dégradé comme les quartiers de New York auxquelles cette poète s'identifie. Les écocritiques qui lisent Lorde et les autres auteurs de la ville s'inscrivent ainsi en faux par rapport à une vision de l'écologisme qui renvoie toujours aux grands espaces verts reléguant ainsi l'urbanité dans un *no green's land* au mieux ignoré, au pire abhorré. Cette scène pose aussi la question de l'acceptation d'un héritage, lequel vient avec ses aspects favorables mais, aussi, adverses. La maison dont Ariane hérite arrive désormais avec une nouvelle donne, défavorable, soit l'impossibilité de la transformer selon ses aspirations. Que fera-t-elle dans ces conditions ? À une autre échelle, le problème d'Ariane symbolise celui de nos sociétés postmodernes. Prendront-elles acte de l'héritage en partie dévastateur de la modernité afin de transformer le monde de manière à rétablir les connexions entre les milieux géobiophysiques ou poursuivra-t-elle une fuite en avant creusant encore davantage les disjonctions par lesquelles la vie se dérobe ? Julia tente d'infléchir le cours des choses en proposant, à la *sixième et dernière occurrence* de la maison Deschamps, des projets substitutifs qui puissent soulever à nouveau l'enthousiasme d'Ariane et des siens. Le petit groupe se retrouve donc dans le lieu des cogitations qu'est devenue la salle à manger. L'architecte déroule d'autres esquisses et fait la démonstration qu'il est possible de s'adapter à la nouvelle donne en cherchant le soleil plus haut. Cet « exercice de style » architectural montre que chaque situation, même défavorable, peut susciter une solution valable qui compose avec les facteurs limitrophes. Ainsi, une même maison génère-t-elle des projets entièrement différents, lesquels sont prescrits par une modification des conditions d'ensoleillement. Cette nouvelle réflexion sur la maison Deschamps permet d'aborder d'autres aspects de l'habitat soutenable, notamment, celle du droit au soleil. Le scénario pose en filigrane la question de la densification des espaces urbains, objectif louable sur le plan de l'aménagement écologique des villes. Doit-il pour autant être réalisé au détriment des bâtiments existants et de leurs résidents qui perdent, dans certains cas, un accès au soleil ? Le conflit entre le projet des « Condos Condor » et celui des Deschamps-Appleby soulève la question implicite des conditions de faisabilité et d'acceptabilité des projets de densification urbaine. D'autres aspects sont, ceux-là, explicités au cours de cette scène : les écoquartiers, l'inertie de l'industrie de la construction, la réglementation entourant l'habitation, la transformation d'une galerie en solarium, l'attrait d'un poêle de masse, l'usage des tubes solaires pour l'éclairage, l'ajout d'un étage solaire passif, l'utilisation de panneaux

photovoltaïques pour ombrager une installation solaire passive, l'isolation avec des balles de paille et la grandeur de la maison en fonction du nombre d'habitants. La fin du scénario ne permet pas de savoir comment Ariane et les siens vont résoudre le problème qui leur est posé et il revient ainsi au spectateur de répondre pour lui-même. Que ferait-il dans cette situation ? Et, au fait, que fait-il dans sa situation ? À lui de décider la partie dans laquelle il veut jouer.

La fiction réaliste propose un dernier lieu d'habitation, soit la maison des Appleby à New Richmond, d'où est originaire Dennis. Il s'agit d'une vieille maison au bord de la mer un peu en retrait de la petite ville. La mère de Dennis y vit toujours. À la *première occurrence*, Mamie Appleby, Dennis, Sophie et Ariane traversent le séjour, et cette dernière admire la beauté de la demeure. Tous les personnages se retrouvent ensuite dans la cuisine où la mère de Dennis a préparé à déjeuner. La discussion entre la mère et le fils fait voir l'importance que prennent les entreprises artisanales reposant sur les productions locales afin de redynamiser le tissu social des régions qui ont connu une déplétion au cours du XX^e siècle sous la forme de ce qu'il est convenu d'appeler l'exode rural, dont Dennis est un exemple. Ces petites entreprises deviennent souvent, après avoir été considérées de haut, des objets de fierté lorsqu'elles atteignent une certaine longévité ou qu'elles obtiennent des reconnaissances extérieures comme c'est ici le cas. À la *deuxième occurrence*, à nouveau dans la cuisine, Dennis et Mamie Appleby finissent la vaisselle. La scène sert surtout une fonction de situation spatiale afin de signaler le lieu du contage de l'épisode suivant du récit mythique. En effet, contrairement aux autres, il ne prend pas place dans la chambre de Sophie, mais dans une chambre sous les combles de la maison Appleby, qui constitue la *quatrième et dernière occurrence* de ce lieu. Même si ce ne sera pas le cas, l'épisode qui y est raconté est conçu comme le dernier de l'histoire de Gaia, ce qui permet d'observer le rôle de juge de Sophie au sortir d'un conte. De fait, Dennis veut savoir si la fin de l'histoire lui convient ou non. Cette fonction d'évaluation sera redoublée à la fin du scénario, qui se trouve en quelque sorte préparée ici.

Les deux derniers lieux d'habitat se retrouvent dans le conte mythique et apparaissent à la fin du scénario. Ils appartiennent à la catégorie des lieux imaginés. Le palais de Pitalca est bâti sur le « continent » de déchets du Pacifique nord et il apparaît pour *une seule occurrence*. Cette riche demeure est faite de colonnades au travers desquelles Pitalca emporte son filet de déesses et de dieux. Au centre de la résidence, il les enferme dans une prison dorée qui neutralise les pouvoirs de ses captifs. Cette scène met en jeu une symbolique à peine voilée sur le rôle du grand capital dans la dégradation des conditions de

vie de la biosphère et souligne sa force d'inertie qui freine les transformations requises. Les « colonnes de chiffres » évoquent la primauté des valeurs marchandes, pourtant abstraites à partir des valeurs géobiophysiques. La « prison dorée » est une métaphore du confort qui maintient les Occidentaux privilégiés dans un statu quo insoutenable, mais satisfaisant sur un plan matériel. Par la ruse, les déesses et les dieux arriveront toutefois à se libérer et à détruire Pitalca, qu'ils reconnaîtront comme un sans-cœur. Enfin, pour *une seule occurrence* également, la Terre apparaît dans le dessin animé et peut y être considérée comme une planète-habitat, un peu comme la Verte sur laquelle il n'était pas possible de découper des résidences isolées les unes des autres. La Terre est ici comprise dans son entièreté comme un organisme-habitat-habité que survolent Quetzalcoatl et Anjea afin de féconder les petits humains avec la semence de poussière de papyrus.

Le système des A(PA-PNA) dans Les contes de l'Oikos

Au-delà des lieux d'habitat, les actions des personnages anthropomorphes et non anthropomorphes vont créer d'autres nœuds de condensation où les uns et les autres interagissent. Ces autres lieux se conjuguent aux premiers pour former le système spatial des *Contes de l'Oikos*. J'expliquerai d'abord le réseau d'intentions qui sous-tendent les lieux de la fiction réaliste, puis celles du récit mythique.

La fiction réaliste s'ouvre au bord d'un lac forestier, le soir, à la lueur d'un feu de camp autour duquel se trouvent Ariane, Robert, Patrice et Isaac. Le plan en plongée par lequel cette scène apparaît d'abord imite la focalisation de la chouette effraie que les personnages anthropomorphes tentent d'apercevoir dans le noir. À la *première occurrence*, Ariane annonce à Robert qu'elle ne se sent pas la force de poursuivre son travail pour Symbiose Expert. À la *deuxième occurrence*, un peu de temps a passé et Robert, ayant encaissé le coup, est mieux à même de laisser Ariane exprimer le fond de sa pensée. Ces scènes empruntent beaucoup à la vision de l'écologisme de Michel Jurdant et, en le relisant, je suis surprise de constater jusqu'à quel point Ariane en est inspirée. Ainsi peut-on lire chez Jurdant à propos des études d'impact :

ces études finissent par ne plus être qu'une contrainte au développement économique sauvage, qu'une étape circonstancielle dans le processus d'élaboration des projets. Étape destinée, tout au plus, à en minimiser les conséquences sur la qualité du milieu, sans remettre en question les projets eux-mêmes ou les objectifs sous-tendant leur conception (1988 : 163).

Ariane en est ainsi parvenue à se concevoir comme une partie de l'engrenage qui broie l'un après l'autre les milieux qu'elle étudie. Jurdant termine le chapitre intitulé « Un

environnement rentable » par une lettre de démission dans laquelle il observe « qu'une incompatibilité de fond existe entre [s]on rôle de chercheur scientifique tel que défini par Environnement Canada et [s]on intégrité de citoyen telle qu'[il] la voi[t] à travers [s]on expérience de chercheur, de citoyen et de militant écologiste » (*ibid.* : 169). De même, Ariane ressent âprement cette incompatibilité entre ses attentes de chercheuse et la réalité de sa pratique au sein de la compagnie privée pour laquelle elle travaille. La disparition de son père agit comme un élément déclencheur qui brise toute sa « résistance à l'absurde » (*supra* : 36) et la mène sans doute au bord de la dépression puisque sa démission, à elle, ne procède aucunement dans les formes. Ariane cède plutôt à une panique soudaine, irrépressible. C'est à croire qu'elle vient d'être déconnectée. D'une certaine façon, les trois biologistes représentent différents points de vue sur l'écologie bien que ces derniers n'aient aucune validité sociologique. Robert est un écologue fonctionnaliste ; il accepte ce rôle que lui accorde le développement des ressources aux mains de la grande entreprise parce qu'il sait qu'il peut mettre en œuvre des mesures de mitigation qui protégeront à tout le moins certains milieux et certaines populations. Patrice, pour sa part, est un écologue opportuniste ; son travail lui permet de fréquenter les milieux où il aime se retrouver et il ne se fait pas beaucoup d'illusions sur les capacités de l'humanité à résoudre les crises écologiques qu'elle engendre. À la limite, on pourrait voir un certain malthusianisme dans son discours sur les courbes de population. Quant à Ariane, si elle a pu s'accommoder un temps de ce travail fonctionnaliste, elle a atteint un point de rupture. Elle va, finalement, sortir du terrain qui n'est pas le sien, refuser de participer aux dégradations et assumer sa décroissance. On ne comprend pas bien ce qu'elle va devenir, mais on se doute qu'elle endossera davantage son rôle d'écologiste et délaissera celui d'écologue. Cette scène est à mettre en parallèle avec le monologue de Tshakapesh qui plaide en faveur de la préservation des milieux de vie des espèces animales auxquelles est étroitement lié le mode de subsistance traditionnel des populations amérindiennes. Isaac, le maître de trappe, les représente et fait écho aux déchirements de ces communautés assiégées qui voient leur monde littéralement disparaître. Parmi les siens, Isaac pourrait sans doute être considéré comme un traître et sa position n'est pas sans ambivalence ainsi que l'indique son « goût de rejoindre les opposants » (*ibid.* : 34). Symboliquement, la décision d'Ariane de quitter le territoire d'Isaac revient à enjoindre les Américains de descendance européenne à se contenter des territoires qu'ils ont désormais occupés, souvent spoliés. Sa résolution à prendre comme terrain la maison de son père et à la remettre en état assigne des tâches analogues à ces sociétés envahissantes. Serreau résume en quelques mots ce vaste chantier, que j'ai d'ailleurs mis

dans la bouche d'Ariane : « Si on s'mettait à nettoyer la planète, y aurait du travail pour tout l'monde pendant cinq cents ans » (*ibid.* : 35).

En quittant le lac forestier, Ariane rentre chez elle, dans une ville qui n'est pas nommée. Elle n'est jamais aperçue dans une totalité qui la ferait reconnaître, mais à travers quelques quartiers centraux. On pourrait se retrouver à Trois-Rivières, à Montréal, à Québec, en fait, partout où existent des maisons en rangée aux murs mitoyens. Cette ville se manifeste à neuf reprises. Ces itérations la font voir sous des formes diverses. Bien sûr, comme dans *Soleil vert* et *La belle Verte*, ses apparitions servent à situer les lieux d'habitat : l'appartement des Deschamps-Appleby et la maison Deschamps, mais on la fréquentera aussi dans les cours arrière qui deviennent autre chose que des carrés de pelouse entretenus aux herbicides et aux pesticides. Ces cours deviennent ici des propositions qui participent à un verdissement, vraiment vert celui-là, de l'espace urbain et complètent les informations sur l'habitat soutenable. À la *première occurrence*, la ville apparaît lors des adieux de Robert et d'Ariane dans la rue devant l'appartement de cette dernière. À la *deuxième occurrence*, Ariane sort dans la cour arrière de son appartement ; c'est là qu'elle va vider le contenu de la casserole dont elle s'est saisie dans la cuisine. Cette scène s'incruste en fait dans la séquence des petits gestes et la complète en faisant voir les arrangements qui se trouvent dehors. Outre les fleurs, les cultures en pots comportent des fines herbes. Un petit jardin est aménagé auprès duquel sont placées les boîtes où elle va composter les résidus verts qu'elle recouvre de feuilles mortes. Dans le jardin, des pousses vertes pointent. Près de la maison, il est possible de remarquer un dispositif de collecte de l'eau de pluie à même lequel Ariane remplit un arrosoir. L'aménagement de la cour intérieure se présente bien sûr comme un milieu de détente et d'amusement mais, aussi, comme un lieu de collecte de l'eau, de production d'aliments et d'engrais. À la *troisième occurrence*, la ville apparaît en plongée, dans le regard d'une corneille, et prend la forme d'une autre cour, celle d'un grand immeuble en pierre de taille. Un autre mode de vie parallèle s'y reconnaît en la présence des personnes qui procèdent à la remise des paniers qu'on devine biologiques. Un mode de distribution alimentaire se trouve ainsi dépeint qui repose sur la coopération et la proximité des producteurs et des consommateurs et met en valeur les circuits courts dans la chaîne de livraison des denrées, ce qui réduit d'autant la consommation énergétique reliée au transport. C'est également dans cette cour qu'Ariane va retrouver Sophie et Dennis et la fin de cette scène annonce le relais de contagion qui va s'opérer du père à la mère. Ainsi, le conte ouvert par Dennis va prendre les couleurs de la biologiste. À la *quatrième occurrence*, on aperçoit, pour la première fois, Julia Holm devant la maison Deschamps. Elle en fait un croquis et

prend des notes. Bientôt, Ariane, Dennis et Sophie la rejoignent et elle commence à leur livrer ses observations sur la maison dont le parement, sans fissure, laisse penser que la structure est en bon état. Le groupe traverse la rue et se dirige vers le couloir de la maison qui donne accès à la cour intérieur. Ce lieu constitue la *cinquième occurrence* de la ville. Les premiers échanges à propos de la maison font ressortir les facteurs climatiques qui constituent son milieu — les vents, l'orientation — et qui conditionnent les rénovations à venir. Ariane lance ses premières idées sur la serre dans laquelle elle voudrait jardiner à l'année longue. La réaction de Julia a l'effet d'une douche froide. Le chauffage d'une serre domestique en hiver serait cher payer pour quelques tomates. Cet échange où Julia prend le rôle du rabat-joie devant l'enthousiasme d'Ariane se renouvelle à propos de son hypothèse de chauffage. Manifestement, les concepts d'Ariane ne tiennent pas la route et elle doit apprendre à considérer la serre autrement. Julia explique les conditions dans lesquelles elle devient un gain réel. C'est un peu comme si la serre devenait un navire qu'il faudrait manœuvrer : ouvrir, fermer les écoutilles, adapter son appareillage selon les saisons. Ce premier passage dans la cour permet ainsi d'amorcer la réflexion sur la transformation de la maison et signale également l'inévitable écart entre les projections rêvées et les actualisations pertinentes en termes écologiques. À la *sixième occurrence* de la ville, le groupe est de retour dans la cour de la maison Deschamps après que Julia ait présenté son concept de rénovation. Elle fait maintenant voir d'autres usages possibles de cet espace qui peut être conçu comme un écosystème consacré à la filtration des eaux grises, par exemple. Sachant qu'elle s'adresse à une biologiste, elle lance cette idée qui relève du biomimétisme. Ariane, quant à elle, laisse entendre son agacement pour les clôtures qui pourraient être avantageusement remplacées par des aménagements végétaux. La scène sert également une fonction narrative puisqu'il y est question de la vente de la petite maison au sud du terrain. À la *septième occurrence*, les personnages anthropomorphes se séparent dans la rue devant la maison. À la *huitième*, Ariane s'est rendue devant la petite maison où elle constate ce que Julia vient de lui apprendre ; elle observe l'affiche annonçant les condos qui doivent être bâtis en lieu et place. Enfin, à la *neuvième occurrence*, la petite famille et Julia se trouvent au fond de la cour de la maison Deschamps et constate les dégâts. La jolie petite maison est rasée et repose en partie dans un conteneur destiné au dépotoir. Julia explique alors comment la rentabilité à court terme des entrepreneurs en construction entraîne la dilapidation des matériaux. Selon cette logique, le recyclage n'est pas productif. Cette scène est également l'occasion de mettre en relief les pratiques douteuses de ce secteur industriel qui se soucie peu de la qualité des matériaux. À l'opposé, Julia insiste sur la nécessité de les

choisir judicieusement et d'éviter ceux qui contiennent des produits toxiques pour la santé. En outre, la question du revêtement des sols et de leur impact sur les nappes phréatiques est évoquée. À la fin de cette tournée des lieux qui constituent la ville, on voit que cette dernière est presque entièrement oubliée au profit des installations vertes qui peuvent y prendre place dans la cour des bâtiments. Il y aurait encore tant à transmettre sur les possibilités de réaménagements urbains qui feraient en sorte de diminuer les nuisances inhérentes aux cités actuelles tout en mettant en valeur la sociabilité de ces lieux stimulants. J'aurai ici simplement effleuré ces problématiques en ce qu'elles croisent l'aménagement des entours des habitations humaines.

Les derniers lieux que propose la fiction réaliste se trouvent tous en Gaspésie, plus précisément à New Richmond ou dans son voisinage. La *première et seule occurrence* de la petite ville permet d'abord de voir le quai de la gare où débarquent Dennis, Ariane et Sophie après un voyage en train. Ils récupèrent leurs bagages, qui tiennent sur leurs trois bicyclettes. Ils enfourchent ensuite leur vélo et roulent dans les rues qui conduisent à la maison des Appleby dont on voit, finalement, le terrain au bord de la mer. C'est là que Mamie Appleby accueillent les siens. Elle apprend à Dennis qu'il est attendu par son ami Alexandre. Le lendemain, la petite famille roule de nouveau à bicyclette sur la *première et unique occurrence* des chemins de campagne. Ils vont ainsi à l'encontre de la prescription de Mamie Appleby qui recommandait à Dennis de prendre sa voiture pour se rendre à la ferme caprine. Les cyclistes circulent d'abord sur une route secondaire, qu'ils quittent pour un chemin de terre. Ces scènes mettent bien sûr l'accent sur la question des transports et ont pour objectif de montrer une autre manière de concevoir l'organisation des vacances et des déplacements, même en famille. La destination du trajet champêtre est la ferme d'Alexandre et de Chloé. La fiction y conduit à deux reprises. À la *première occurrence*, Dennis, Ariane et Sophie arrivent à l'avant de la propriété et descendent de leur bicyclette. Ils se rendent à l'arrière de la maison où ils trouvent le chantier de la fromagerie en balles de paille autour duquel s'affairent un groupe de personnes. Alexandre et Chloé viennent accueillir les nouveaux arrivants et la scène qui suit est une occasion de plus de sensibiliser à la construction écologique. Cette fois, il est question d'ériger un bâtiment neuf avec des balles de paille, un classique du genre. L'atmosphère sur le chantier est conviviale, l'ambiance chaleureuse. À la fin d'une première journée de travail, les parents retrouvent Sophie à l'avant de la maison et ils repartent à bicyclette avant la pluie qui s'annonce. À la *deuxième occurrence*, le travail est fini et tous les personnages anthropomorphes sont rassemblés pour fêter l'ouvrage, soit un nouveau personnage non anthropomorphe, érigé grâce au travail

coopératif du petit groupe. Alexandre et Chloé ont organisé une fête pour souligner l'événement, à laquelle participe Mamie Appleby. La chanson « Développement durable » de Richard Desjardins vient pimenter la scène de ses pointes humoristiques. C'est sur cette scène que les péripéties gaspésiennes prennent fin. Elles permettent certainement de questionner les relations entre les régions et les villes et de montrer l'interdépendance des unes par rapport aux autres. Le concept de biorégion n'est pas explicité, mais l'organisation des espaces des *Contes* tend vers cette idée, qui est également sous-jacente dans l'épisode du conte mythique raconté dans la chambre de la maison Appleby, j'y reviendrai sous peu. L'entreprise agricole représentée dans le scénario constitue par ailleurs un exemple de ces petites exploitations qui redynamisent les régions et participent au « processus de *rurbanisation*, une évolution rurale non périurbaine dont les principaux acteurs sont des néoruraux [...], [...] observé dans la plupart des pays occidentaux » (Péricard, 2006 : 1). Le repeuplement des campagnes correspond à une tendance qui, selon toute vraisemblance, s'accroîtra dans les années à venir. On pense immédiatement à la retraite des *baby-boomers*, mais ils ne sont pas les seuls à s'établir dans les villages ; les jeunes et les familles y sont également très présents (*ibid.* : 69). Il est certain que les questions soulevées par l'occupation du territoire, du cœur des villes au plus éloigné des villages, sont cruciales dans le contexte d'une réorganisation écologique de nos façons d'habiter la Terre. Finalement, la séquence en Gaspésie poursuit un dernier objectif qui a trait à la représentation d'un « hédonisme parallèle », expression que je retiens pour traduire celle de Kate Soper « alternative hedonism » (2011 : 27). Cette dernière examine l'apport du romantisme et sa traduction dans l'esthétique d'Adorno afin de promouvoir « le développement de nouvelles politiques de consommation organisées autour de conceptions du plaisir et de l'accomplissement, sensuellement plus épanouissantes et écologiquement progressistes » (*ibid.* : 17). Ce sont de telles sources de plaisir que j'ai voulu mettre en scène dans l'ensemble du scénario, mais elles atteignent ici un certain apogée. Cette mise en valeur d'un hédonisme parallèle se veut un antidote au piège du moralisme qui guette un projet comme celui-ci.

Le conte mythique propose encore deux autres lieux qui complètent le système spatial. Le plus substantiel s'avère être le lieu du symposium des déesses et des dieux, soit le mont Erebus sur l'île de Ross en Antarctique. L'endroit existe réellement, mais il va de soi que le traitement en est purement fantasmagorique. Le lieu apparaît à cinq reprises. L'arrivée au sommet est préparée par le contage de Dennis. Il amène d'abord Gaia, Ouranos et Pontos au pôle Sud, mais celui-ci étant déjà occupé par les humains, il les conduit vers le

mont Erebus, en fait, un volcan. À partir de là, la fiction réaliste cède le terrain au dessin animé, inspiré des crayonnages de Sophie. À la *première occurrence* du mont Erebus, les dieux arrivent au cratère et y remarquent un observatoire. Afin de ne pas être repérés, ils descendent la montagne jusqu'à un plateau en contrefort. C'est là que Gaia ordonne à ses compagnons d'aménager l'agora. Le travail accompli, Gaia chasse Ouranos et Pontos, puis attend l'arrivée de ses invités. Les déesses et les dieux se matérialisent dans l'enceinte en apportant des offrandes. Une fois que tous sont apparus, Gaia ouvre le Temps du Rêve au cours duquel ils doivent trouver le moyen de transformer les petits humains. Avant les délibérations, ils vont toutefois faire honneur au festin constitué par les spécialités des régions de plusieurs d'entre eux. Il est intéressant de mettre cette scène en relation avec le début de *La belle Verte* où la « réunion de planète » est précédée d'un banquet composé des denrées de chaque village. Sans doute faut-il chercher les raisons de ces correspondances fortuites dans un schéma général selon lequel les corps bien nourris réfléchiront mieux et manifesteront moins d'animosité. L'assemblée réunie par Gaia est cosmopolite, ce qui ressort lorsqu'elle présente les déesses et les dieux en précisant leur lieu d'origine. Chacun a été choisi en raison de sa fonction dans les différentes cosmogonies au sein desquelles plusieurs assument un rôle de création des humains, ou leur sont bénéfiques. Shiva fait exception à cette règle, car il remplace Vishnu, initialement invité, mais il n'empêche que l'une de ses attributions demeure la bienveillance. Il n'apparaît donc pas entièrement déplacé dans le groupe et permet d'entretenir une certaine tension au sein de l'assemblée. Il est remarquable que, parmi les déesses et les dieux, il ne s'en trouve aucun qui relève des religions monothéistes. Ces dieux sont en quelque sorte exclus d'office puisqu'ils n'en admettent aucun autre. J'aurai donc privilégié ici une diversité joyeusement païenne.

La présence des figures divines, conçues au départ comme un jeu de transposition symbolique et poétique, nécessitent pourtant quelques clarifications et impose, d'une certaine manière, d'explicitier la posture du conte sur le plan de la spiritualité. Celle-ci se trouve suggérée lorsque Gaia dit à propos des humains : « Laissés à eux-mêmes, ils s'anéantiront et nous entraîneront dans leur perte » (supra : 43). Cette observation suppose que les dieux se conçoivent comme des créatures des humains, un peu comme la narratrice-planète a conscience d'elle-même à travers l'entendement humain, ainsi qu'il a été observé plus haut. Il n'est donc pas question d'élaborer une mystique, mais bien un système symbolique qui permette d'aborder les thèmes étudiés sous un angle à la fois poétique et scientifique, association paradoxale qui sert toutefois de ressort à certaines formes littéraire, la science fiction et le fantastique par exemple. Il s'agit d'un retournement d'une acception courante du

mythe qui, « au sens large, sert souvent à désigner toutes sortes de croyances collectives non fondées objectivement ou positivement » (Wunenburger, 2003 : 7). Ici, les figures mythiques proposent bel et bien un discours ayant une validité sur le plan des connaissances en écologie et que les épisodes subséquents vont animer par diverses représentations. Les déesses et les dieux ne se présentent donc pas comme des divinités qui appellent les catégories de la croyance ou de la non croyance, mais elles sont tout de même destinées à ne pas laisser en friche la force de mobilisation que recèle le mythe. Par exemple, s'il n'est aucunement proposé de « croire » aux déesses et aux dieux rassemblés en Antarctique, il n'est pas exclu que ces derniers exercent une force d'attraction. C'est en fait le but recherché.

Soleil vert et *La belle Verte* comportent également une dimension spirituelle qui est mise en évidence par le passage des héros dans les lieux de culte : une simple église pour le premier film, la cathédrale Notre-Dame-de-Paris pour le deuxième. La dystopie, on l'a vu, représente un héros christique qui se sacrifie pour sauver les humains grâce à la révélation de la vérité. La religion y figure en tant que valeur disparue, comme la bonne nourriture, comme la nature, et contribue à la déshumanisation du monde. L'eutopie, pour sa part, met en scène une figure messianique qui annonce la bonne nouvelle dans un futur possible pour autant que les humains se déconnectent de leur société aliénante. Même si le film semble proposer un athéisme en affirmant que Jésus est un Vertien, il n'en déplore pas moins une certaine perte des valeurs, manifeste chez le jeune garçon qui associe ce dernier aux étrennes de Noël. En ce qui concerne *Les contes de l'Oikos*, ils activent une spiritualité qui s'exprime plutôt par le mythe à la faveur des déesses et des dieux rassemblés en Antarctique, ce qui revient, par comparaison, à assimiler le mont Erebus à une église. Le scénario opère à cet égard un déplacement du « lieu du culte » en le renvoyant aux espaces qui ne sont pas habités par les humains. L'idée que les biotopes des végétaux et des autres espèces animales soient préservés des dégradations infligées par le mode de vie des humains se trouve ainsi réitérée sous une nouvelle forme. Elle l'a déjà été lorsqu'Ariane suggère, par sa démission, de laisser intact le territoire de la trappe d'Isaac ; elle l'est à nouveau lorsque Tshakapesh déplore la disparition des habitats sous la poussée de la civilisation qui ne cesse de s'étendre. Se trouve ainsi bel et bien fortifiée la finalité de la préservation de l'habitabilité de la Terre pour toutes les formes de vie. La protection de la biosphère prend ainsi deux formes : d'une part, elle repose sur la mise en œuvre de l'aménagement écologique des lieux d'habitat humain afin de neutraliser les nuisances sur les biotopes des autres espèces, d'autre part, elle suggère de cesser l'expansion des

humains dans les milieux géobiophysiques non encore colonisés. C'est ainsi que les *Contes* mettent en scène l'interdépendance entre les habitats spécifiquement humains et tous les autres.

Chacun des épisodes subséquents du conte mythique va donc représenter des connaissances destinées à consolider la conscience des interrelations entre tous les éléments qui rendent la biosphère viable. En fait, à la *deuxième occurrence* du mont Erebus, Ariane a pris le relais du contage et le propos reflète les préoccupations de la biologiste. Enki, divinité associée à l'eau, prend d'abord la parole ; il représente l'hydrosphère. Il fait voir la nécessité de l'eau, sa circulation cyclique, et déplore son usage irréfléchi par les humains qui la dilapident et la polluent. Amaterasu, déesse associée au soleil, plaide ensuite pour la primauté de l'énergie solaire dont la captation directe demeure préférable à toutes les combustions. Niu Koua, associée à la terre, représente quant à elle la lithosphère et, un peu à la manière d'Enki, elle en montre le caractère indispensable et la composition cyclique avant de regretter sa perte provoquée par les pratiques agricoles et forestières inadéquates, ainsi que la mauvaise gestion des déchets. Sur le plan de la narration, il convient de remarquer l'ouverture d'un quatrième niveau narratif au cours de l'intervention de Niu Koua. Elle projette sur une toile des ombres chinoises qui se colorent bientôt afin de raconter la parabole d'un empereur qui change les déjections en or par le jeu des transformations successives en engrais, puis en produits agricoles. Cette distance narrative, quatrième niveau et parabole, est suscitée par la perception que la gestion des matières fécales constitue un tabou assez important dans nos sociétés qui ont pris l'habitude de s'en débarrasser rapidement et à grand renfort d'eau potable. On comprend bien sûr les préoccupations sanitaires d'une telle gestion, mais on ne peut s'empêcher d'y voir une autre ponction dans la matière organique qui produit, ailleurs, de la pollution. L'explicitation de ce deuxième épisode sur le mont Erebus est l'occasion de faire observer un effet de distanciation recherché par le recours aux figures mythiques. Le regard qu'elles portent sur les agissements humains les rend soudain étranges, questionnables, douteux. Un procédé analogue est à l'œuvre au cours de la réunion de planète dans *La belle Verte*, alors que les us et coutumes des Terriens sont scrutés par les Vertiens. Ces procédés de mise à distance de la vie quotidienne telle qu'elle est modelée par les sociétés de consommation permettent d'y jeter un regard critique. La banalité même des gestes usuels, mille fois répétés comme allant de soi, les range parmi les phénomènes qui restent en-deçà des seuils de la conscience et que le scénario a pour but d'amener à l'attention de la pensée réflexive pour en faire voir l'incongruité une fois envisagés sous l'angle de l'écologie.

À la *troisième occurrence*, le conte se poursuit avec l'intervention d'Anjea qui est associée à l'air et représente l'atmosphère. Elle se rattache aux enseignements d'Enki et de Niu Koua car, après avoir fait observer l'importance vitale de son élément, elle en montre aussi les aspects cycliques et les dégradations engendrées par les rejets volatils polluants issus de l'activité humaine. Après avoir noté les observations des autres dieux, Thot schématise son point de vue. Fêru de science et d'architecture, il pense que le petit humain peut être transformé à partir de son habitat qui serait conçu comme une phase transitoire de la matière de manière à l'inscrire dans les cycles de l'eau, de la terre et de l'air en s'alimentant à même l'énergie solaire. Attaqué pour son simplisme, le système de Thot étonne tout de même l'assemblée alors qu'il se met à fonctionner de lui-même. À la reprise du conte, à la *quatrième occurrence*, le mouvement cyclique du système s'est interrompu. Les interventions suivantes de Quetzalcoatl, de Pacha Mama et de Tshakapesh vont faire voir que l'habitation de l'humain ne peut pas être isolée des milieux urbains, régionaux et sauvages dans lesquels elle s'insère. Cette dimension a déjà été explicitée plus haut à propos de la ferme d'Alexandre et de Chloé. Le conte produit de fait une transposition de ce que le séjour en Gaspésie permet d'observer. La représentation schématique qui s'élabore autour du système de Thot symbolise la réduction des échanges internationaux et la mise en place des cycles courts régionaux. Une fois que les milieux, imbriqués les uns dans les autres, ont été régulés, la « maison modèle » dessinée par Thot se remet à fonctionner. Le conte prend alors fin une fois que les dieux se sont entendus sur le moyen de communiquer aux petits humains les instructions qui les transformeront ; ils optent pour le rêve. Le conte sera cependant rouvert, pour une *cinquième et dernière occurrence* du mont Erebus, dans un cauchemar de Sophie. En effet, c'est ainsi qu'elle réagit à la déception causée par le fait que la serre ne puisse plus être envisagée dans le contexte de la rénovation de la maison Deschamps. De la sorte, la dimension mythique emprunte ici un nouveau chemin. À l'intérieur de ce mauvais rêve s'ouvre une autre fois, pour un court laps de temps, un quatrième niveau narratif. En effet, le cauchemar de Sophie commence par celui de Gaia qui étouffe et tente d'écarter les mains qui l'étranglent. Lorsqu'elle s'éveille et se retrouve parmi les siens, la narration revient au troisième niveau. Au terme de ces considérations narratives, il est possible de schématiser les différents niveaux de la manière suivante :

1. prologue et épilogue : niveau de la narratrice-planète ;
2. fiction réaliste : niveau des humains ;
3. conte mythique : niveau des déesses et des dieux ;
4. parabole : niveau de l'empereur chinois ;

3. cauchemar de Sophie : niveau des déesses et des dieux ;

4. cauchemar de Gaia : niveau des grosses mains.

Il était tentant d'associer le cauchemar de Gaia en abyme dans celui de Sophie à la narratrice-planète du début ; il aurait suffi de mettre dans la bouche de Gaia quelques mots de la première séquence. J'ai toutefois opté pour la préservation de l'autonomie de la narratrice-planète afin de ne pas l'assimiler à la fiction réaliste et au conte mythique, ce qui aurait pour effet de refermer le film sur lui-même. La narratrice-planète reste donc ainsi libre de circuler tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du film.

Le dernier lieu que visite le conte mythique est l'océan Pacifique à la surface duquel Pitalca emporte sa pêche miraculeuse jusqu'à son palais sur le continent de déchets formé sous l'effet de la concentration de particules attirées par un vortex dans les eaux de l'hémisphère nord. Ce « nouveau » lieu s'est présenté comme l'endroit idéal pour loger le dieu du capital dont le principe d'accumulation est redoublé par l'amoncellement des déchets. Ces deux thésaurisations semblent bien aller de pair à l'heure actuelle. Ce nouveau territoire, qui tient du magma, l'humain se l'approprie en salissant l'océan. Serres a montré à plusieurs reprises comment le sale consacre le propre : « Je salis mes draps, ces draps sont à moi » (2011 : 18). Partant de la manière qu'ont les animaux de marquer leur territoire par leurs déjections, il remonte aux comportements humains animés d'une pulsion identique : « Ainsi s'expliquent aussi les pollutions contemporaines, dont on dit le plus souvent comment elles se produisent, mais jamais pourquoi. Pourquoi polluer ? Pour s'approprier » (*ibid.* : 19). La nouvelle propriété de l'espèce humaine dans le Pacifique devient désormais un lieu que l'imaginaire va habiter. Parmi quelques œuvres qui déjà le mettent en scène, citons la pièce de théâtre de Daniel Pennac *Le sixième continent* créée à Paris en 2012.

Les transformations des A(PA-PNA)

Somme toute, les actions des personnages anthropomorphes et non anthropomorphes ont assez peu transformé les positions de départ dans *Les contes de l'Oïkos*, du moins dans la fiction réaliste. Ainsi, l'appartement des Deschamps-Appleby reste-t-il identique à lui-même du début jusqu'à la fin. La partition qu'il permet de jouer apparaît déjà bien rodée et le désir de ses habitants de transformer un lieu se tourne plutôt vers la maison Deschamps. Cette dernière se présente dès le départ dans un état intermédiaire : vidée des choses du père d'Ariane, elle n'est pas encore habitée par ses nouveaux occupants si ce n'est lors des séances de travail. Les anticipations la montrent dans tous ses états, font voir trois aménagements possibles mais, de fait, à la fin du scénario, elle est

restée comme au début. La maison des Appleby se présente elle-même comme un lieu de permanence où Dennis retourne avec Sophie chaque été pour visiter sa mère. Le changement qui s'y produit tient à la présence d'Ariane cet été-là. Par contre, le palais de Pitalca change considérablement puisqu'il tient d'abord captifs des prisonniers exceptionnels, puis perd son habitant qui meurt. Dernier lieu d'habitat, la Terre que survolent Quetzalcoatl et Anjea s'apprête pour sa part à des changements puisqu'elle est ensemencée précisément dans ce but.

Quant aux autres lieux, certains se présentent sous l'angle du changement, d'autres de la stabilité. En ce qui concerne le lac forestier, la fiction ne dit pas ce qu'il va devenir, mais on pressent pour lui des altérations importantes auxquelles Ariane ne veut pas participer. Elle s'en retire donc et revient à la ville. Cette dernière présente une transformation majeure, soit la démolition de la petite maison au sud de la maison Deschamps, ce qui remet en question le projet de rénovation écologique. New Richmond et les chemins de campagne n'apparaissent qu'une seule fois et ils se présentent plutôt sous l'angle de la stabilité. On pourrait voir cependant que les activités sur la ferme d'Alexandre et de Chloé rejaillissent sur le village. En effet, ces derniers, par le succès de leur entreprise dans la région, exercent une influence bénéfique. La ferme est le lieu d'une transformation substantielle puisque les gens s'y réunissent afin de bâtir la fromagerie en balles de paille. Quant au mont Erebus, lui aussi, est témoin de modifications importantes. Ouranos et Pontos y sculptent une agora de glace et le lieu est habité momentanément par l'assemblée des dieux. Enfin, l'océan Pacifique et son vortex de déchets voient passer une curieuse troupe de divinités, mais pour l'essentiel demeurent inchangés.

Les changements qui vont affecter les personnages humains sont de l'ordre de la déception, mais la situation exige d'eux qu'ils la combattent. Ariane est sans doute celle qui opère les plus grands bouleversements. Au début du scénario, elle quitte son travail parce qu'elle a épuisé sa capacité de vivre dans un milieu contraire à ses valeurs. Elle s'enthousiasme pour son projet de rénovation, et entraîne les siens dans son élan, mais il est contrecarré. Le scénario prend fin sans qu'il soit possible de dire si elle va accepter de changer les rêves qu'elle chérissait pour la maison de son enfance et de les adapter à la transformation du milieu, si elle va assumer son héritage. Le lecteur qui s'amuserait à tracer une ligne prédisant le devenir d'Ariane à partir des points disposés dans le scénario serait conduit à penser que cette dernière s'engagerait effectivement à rénover la maison de son père, et ce, en ajoutant un troisième étage solaire passif, ce qui satisferait un peu mieux son goût pour une maison à énergie positive. L'idée de Julia de convertir le rez-de-chaussée en

bureau ferait sûrement son chemin, si bien qu'on imagine facilement Ariane devenir consultante dans l'aménagement d'écosystèmes domestiques et l'architecte serait sans doute la première à lui référer des clients. Mais tout cela, comme la maison rénovée, n'est pas donné à voir. Cet inachèvement fait en sorte de lancer la balle dans le camp du spectateur. S'il est assoiffé de changer son milieu après avoir vu le film éventuel, le but serait en partie atteint. La figure d'Ariane se trouve en quelque sorte redoublée par Dennis et Sophie qui s'inscrivent dans le même réseau d'intentions. Chez les personnages divins, Gaia est celle qui amorce la séquence de transformations à partir de son rêve jusqu'à la mort de Pitalca et l'ensemencement de la Terre.

CONCLUSION

Habiter veut dire se poser, ou, mieux encore donc, se préposer. À partir de cette situation initiale, ou pré-position, la relation vivante pousse tout autour, doucement. Appartement : découpage d'un lieu partiel qui appartient à qui s'y niche, c'est-à-dire qu'à partir de l'être-là le corps tisse et lance sa densité inchoative, naturalise l'espace, s'incorpore les choses, domestique les aîtres, apprivoise les abords, comme une plante.

(Serres, 2011 : 4.)

La fin de l'histoire, c'est la flèche des modernes qui seule la présupposait. Puisque devenir peu à peu un cosmos n'a pas de fin, il n'y a donc, pour l'écologie politique, aucune Apocalypse à craindre : elle revient à la maison, à l'oïkos, aux aîtres ordinaires, à l'existence banale.

(Latour, 2004 : 255.)

I hate conclusions.

(Buell, 2005: 128.)

Pour conclure, je tenterai de rassembler les idées développées dans ce mémoire en examinant ce que les interprétations analytiques permettent de comprendre à propos des hypothèses de recherche. Je commencerai cette réflexion à partir de la deuxième hypothèse qui postule que les lieux dystopiques et eutopiques, étant par définition parfaits, changeront peu comparativement aux lieux mis en scène dans le scénario qui, eux, ne sont pas du registre utopique, c'est-à-dire du non lieu, mais de l'ordre de ce que j'ai appelé un lieu habité. D'une manière générale, il est possible d'observer que l'hypothèse se vérifie si l'on s'intéresse aux personnages non anthropomorphes englobants. En effet, la ville de New York dans *Soleil vert* n'a pas connu de changements tangibles : l'organisation bien huilée de la gestion de la matière humaine s'est trouvée dévoilée sans être transformée. Ainsi, l'action des personnages anthropomorphes sur ce mégapersonnage urbain aura mis au jour, aux yeux d'une poignée d'humains, le système d'occultation de la vérité sur l'épuisement des ressources de la planète et l'anthropophagie qui en résulte. Certes, l'information est un levier essentiel dans une démocratie mais, justement, cette dernière n'en a que les apparences : un seul candidat, Santini, est affiché sur les murs de la cité jusque dans le bureau du chef de police. Il s'agit bien plutôt d'une ploutocratie. De plus, comment l'information pourrait-elle faire

renaître la vie qui s'est éteinte ? En outre, le personnage de New York résiste à la transformation dans laquelle l'action de quelques personnages humains tente de l'engager. Est-ce donc New York qui se présente ainsi comme un personnage agissant ou est-ce plutôt les autorités politiques et économiques qui le gouvernent, comme Santini et la compagnie Soylent ? Cette question, André Gardies, qui a pourtant travaillé méticuleusement pour faire ressortir la fonction actancielle de l'espace, y répond par la négative à propos de l'action du Voreux, la mine du *Germinal* de Zola, ou de la cité du *Métropolis* de Fritz Lang. Il finit par conclure, à cause du statut problématique du sujet, que ce sont les propriétaires de la mine ou le maître de la cité qui, derrière les personnages spatiaux, actionnent les rouages et sont les véritables sujets (1993 : 138-139). Pour ma part, comme on le sait, j'ai en quelque sorte éludé cette question en refusant la catégorie de sujet pour les besoins d'une analyse écocritique exploratoire. Je ferai sous peu le bilan de cette investigation en tentant de montrer qu'il n'est peut-être pas si facile de départager ce qui appartient à l'humain et à l'espace. En ce qui concerne l'eutopie de la planète Verte, elle aussi demeure inchangée pour l'essentiel de son organisation. Toutefois, des transformations mineures s'y produisent donnant à penser que Serreau se préoccupe peut-être de l'imperfection de son eutopie, ce qui lui ouvrirait de plus grandes possibilités d'actualisation dans la réalité puisqu'un monde parfait est parfaitement impossible. Ainsi, on l'a vu, le retour de la musique et l'accueil des autres cultures, ici la terrienne, sont des changements que l'action de Mila a induits à la surface de la Verte. Malgré que cette planète ait connu une période industrielle, elle a eu l'heur de favoriser l'émergence d'une civilisation qui a appris à s'harmoniser à ses rythmes, ainsi que l'exprime une Vertienne : « Nous on a eu de la chance avec notre petite planète... une seule race, un seul climat, un seul développement... peinars... » (10 min 56 sec). La question des races survient ici après l'explication de leur émergence sur la Terre et comment elles ont justifié l'exploitation d'une partie des humains par les plus dégénérés. Elle marque aussi une inflexion raciste chez les Vertiens, ce qui révolte Mila. Quoi qu'il en soit, la petitesse de la planète et son climat favorable et prévisible apparaissent déterminants pour l'avènement de ces habitants en symbiose avec leur milieu. La présence des nombreux lacs y participe également. D'une certaine manière, la Verte a créé les Vertiens qui se sont adaptés à ses conditions en abandonnant le style de vie produit par la civilisation industrielle qui rendait leur planète et leurs gens malades. L'eutopie vertienne est redoublée par celle de l'association entre les plaines désertiques de l'Australie et les Aborigènes qui, eux, selon une représentation idéalisée, n'ont jamais dérogé à leur adéquation au territoire qu'ils habitent depuis quarante mille ans. Ce peuple entretient d'étroites relations avec le milieu et s'en

nourrit directement, sans la lourde médiation entre les besoins primaires et leur assouvissement que l'on voit, en contre-exemple, à Paris. Ainsi, les lieux utopiques englobants, New York, la Verte, les plaines d'Australie, demeurent essentiellement inchangés dans le processus ouvert et clos par le récit. Par contre, le lieu réaliste que constitue Paris va connaître des altérations au sein de sa population dont une part de plus en plus grande se trouve déconnectée au fil des événements jusqu'à ce que se produise une apogée populaire transcendante dans un stade où se déroule un match de foot. Dans *Les contes de l'Oikos*, la ville où habitent les Deschamps-Appleby est également le théâtre d'une transformation significative si l'on considère la destruction de la petite habitation au sud de la maison Deschamps. Cette modification peut apparaître mineure mais, à l'échelle des personnages anthropomorphes de la fiction réaliste, il s'agit d'un bouleversement majeur. En effet, cette démolition et la construction à venir ont un impact considérable et remettent en question tout le projet des protagonistes. Ainsi, l'action de la ville, incarnée par celle du promoteur des condos Condor, reste défavorable. Tout compte fait, l'hypothèse sur la stabilité des mondes utopiques et l'instabilité des mondes réalistes se trouve vérifiée si l'on examine les mégaliens tant dans *Soleil vert* et *La belle Verte* que dans *Les contes de l'Oikos*.

Toutefois, si l'on observe plus finement les personnages non anthropomorphes et qu'on les considère dans leur association avec les humains, on arrive à des considérations moins univoques. En effet, à cette échelle, l'hypothèse se renverse et les œuvres utopiques abritent des transformations alors que la fiction réaliste du scénario enregistre somme toute assez peu de changements. Ainsi, dans *Soleil vert*, les lieux d'habitat sont transformés dans la mesure où leurs occupants meurent. Même si Thorn devait survivre à ses blessures et retourner dans son appartement, l'absence de Sol changerait la dynamique du lieu. Il en va de même pour l'appartement de Simonson qui devient celui de quelqu'un d'autre à qui Shirl doit s'adapter. La même logique se répète pour l'appartement de Fielding et la voiture familiale de Gilbert. Ainsi, le jeu des actions réciproques des personnages anthropomorphes et non anthropomorphes se trouve amputé d'une partie des acteurs humains. On pourrait arguer que, en eux-mêmes, les lieux ne changent pas, mais ce serait faire l'impasse sur la relation spécifique entre ces lieux et leurs habitants. De la sorte, on peut dire qu'à l'échelle des personnages anthropomorphes, la dystopie propose tout de même un processus de transformation qui affecte ces derniers de même que les lieux qu'ils habitent. À ce chapitre, l'église constitue un cas à part dans la mesure où la modification vient moins de la mort du prêtre, qui ne change pas la fonction ou l'organisation du lieu, que de sa réinstitution comme lieu de révélation. Dans *La belle Verte*, des altérations se produisent dans les lieux d'habitat

qui se trouvent à Paris. De fait, le studio de Macha et de Sonia s'est retourné contre ses occupantes qui doivent le quitter. Les pièces de l'appartement de Max et de Florence sont détournées de leurs fonctions normales, et certaines sont investies par les humains qui s'y regroupent. Ainsi en va-t-il du salon-balcon occupé à la fin par Max, Florence, Mila, Mesaje et Mesaül, de même que de la chambre des maîtres abandonnée aux jeunes : Macha, Sonia, Théodore, Raoul et Sophie. Selon cette logique de détournement fonctionnel, il faut noter que les salles de bains, comme tous les points d'eau, notamment les fontaines, acquièrent une vocation de communication avec la Verte. Par contre, ces transformations surviennent à Paris qui n'est pas un espace eutopique en tant que tel même s'il se trouve mis en scène dans un film qui en comporte deux. En fait, comme les modifications touchent les lieux parisiens, on peut dire que *La belle Verte* ne déroge pas à la stabilité utopique, mais que l'eutopie essaime dans ce cadre réaliste. Enfin, dans *Les contes de l'Oikos*, la transformation du lieu d'habitat par les personnages anthropomorphes est ouvertement thématifiée au plan de la fiction réaliste ; quant au plan du conte mythologique, la transformation des humains devient le but des dieux. Ainsi, le changement se trouve au cœur du scénario si bien qu'on pourrait en synthétiser le message par l'idée de conversion écologique. Pourtant, assez paradoxalement dans un tel contexte, tant les personnages anthropomorphes que les non anthropomorphes restent relativement peu changés au terme du récit si l'on excepte Pitalca et la ferme caprine. Ainsi, les rénovations écologiques de la maison Deschamps sont anticipées, selon trois projets différents même ; cependant à la fin de l'histoire, elle subsiste, semblable à sa situation de départ. L'appartement des Deschamps-Appleby et la maison Appleby demeurent identiques. En ce qui concerne les humains, on comprend qu'Ariane, Dennis et Sophie, de même que Julia, correspondent déjà aux aspirations des déesses et des dieux : le moment de l'ensemencement de la Terre a eu lieu en 2000, un peu avant la naissance de Sophie, ce qui la qualifie en tant que nouvelle humaine, mais ses exigences font en sorte que ses parents le soient également. De fait, leur appartement témoigne déjà de leur conscience de son inscription dans les écosystèmes ; leur projet de rénovation vise simplement à donner plus de retentissement à leur mode de vie : il répond à la figure de la gradation. Au départ, Ariane se présente sous les auspices d'une crise existentielle relativement à son travail. Cette crise se renouvelle à la fin sous la forme de son rapport à son lieu d'origine. Dennis et Sophie, plutôt stables, accompagnent Ariane dans les soubresauts de ses remises en question. Le dilemme qui se pose à la fin est de savoir s'ils maintiendront leurs intentions pour la maison Deschamps malgré la situation adverse. Cette dernière, toute chargée de souvenirs, plaide en sa faveur auprès d'Ariane. En dernière

analyse, ces observations permettent de nuancer l'hypothèse sur la stabilité des lieux utopiques et l'instabilité des lieux réalistes. Ainsi, à l'échelle des mégapersonnages non anthropomorphes, on peut dire que les lieux utopiques présenteront peu de variance, mais que, récit oblige, les personnages à échelle humaine subiront pour leur part des transformations qui animeront une série d'événements selon une intrigue plus ou moins serrée, ainsi qu'on le constate dans *Soleil vert*. Si ces événements ne se déroulent pas dans l'espace utopique, c'est que le récit fait alors advenir un autre type d'espace où des transformations sont possibles comme c'est le cas dans *La belle Verte*. Quant aux fictions réalistes, on peut dire que les modifications sont possibles à toutes les échelles, chaque récit instaurant sa logique transformationnelle au point d'insertion voulu. Dans *Les contes de l'Oïkos*, c'est la ville qui change d'une manière imprévue, bloquant ainsi momentanément les actions des personnages anthropomorphes et non anthropomorphes.

Les interprétations qui précèdent ont tenté de mettre en application une lecture écocritique des œuvres filmiques dans la mesure où les analyses se sont intéressées aux relations entre les humains et les lieux qu'ils habitent en accordant aux uns comme aux autres le rôle d'actants. On reconnaît en ces termes la première hypothèse de travail, laquelle postule que l'apparente inertie des lieux diégétiques repose sur une identification de l'analyste aux personnages anthropomorphes et suppose qu'une lecture distanciée montrerait que les personnages non anthropomorphes agissent à leur manière même dans les cas où les lieux se donnent plutôt comme référentiels. La microanalyse de la scène d'ouverture de *Soleil vert* s'est appliquée à faire voir comment l'appartement de Thorn et de Sol est un lieu codé, expressif, un actant qui les engage dans leur agir. Si l'espace et le temps de cette recherche me l'eût permis, j'aurais en outre étayé cette hypothèse d'une microanalyse des escaliers conduisant à l'échange et aux appartements de Thorn et de Fielding, simples lieux de passage qu'une analyse centrée sur l'action des personnages anthropomorphes laisserait de côté parce que purement référentiels. Pourtant chacun de ces escaliers impose une interaction spécifique, conditionne l'entrée dans le lieu et le marque ainsi de ses significations propres. Tout aussi expressif, l'appartement de Simonson ordonne le plaisir. Il entre d'ailleurs en scène sous la forme d'un écran de jeu vidéo, et le travelling arrière laisse découvrir la console futuriste du « Computer Space » du début des années 1970, une machine qui ne prend son sens que dans l'interaction avec un humain, dont les boutons appellent la manipulation ludique. La richesse ostentatoire du logement de Chelsea West suscite en outre la transgression et l'homicide. L'appartement de Fielding dont le luxe est au-dessus de sa classe sociale révèle sa compromission. L'automobile, ironiquement

immobile, de Gilbert signale son indigence débrouillarde et le désigne comme un candidat à la corruption, un criminel à recruter. Dans un univers entièrement différent, *La belle Verte* installe pareillement ses codes. La plaine montagneuse verdoyante, le pourtour des lacs ne peuvent être parcourus et habités que par cette communauté de saltimbanques vêtus de soie, de lin et de coton. Quant à la ville de Paris, elle collecte des individus stressés et méfiants ; si, à l'inverse, ils sont communicatifs, c'est qu'ils sont déviants ou enfants. L'appartement de Max et de Florence, où les teintes ambrées tiennent lieu de chaleur, dit tout de ce couple froid et raffiné, et de cette famille divisée. Le studio de Macha et de Sonia, au contraire, signale la proximité et la solidarité des sœurs qui partagent ce tout petit lieu. Il va de soi que la grandeur des logements marque en outre l'appartenance à une classe sociale. Au-delà de leurs fonctions référentielles, les personnages spatiaux aménagent les modes d'interaction entre les personnages humains eux-mêmes et avec le milieu géobiophysique. On pourrait avancer que les lieux habités correspondent à une grammaire de la relation entre les humains et les écosystèmes dont ils sont tributaires. *Les contes de l'Oikos*, quant à eux, thématisent cette relation qui est établie entre les humains et leur habitat. Ainsi, Thot affirme : « Leur maison est comme une deuxième peau ! Elle les habille et les modèle » (supra : 80). L'appartement des Deschamps-Appleby articule déjà quelques mots de ce langage écologique des espaces et des objets qui codent les gestes de ses occupants selon une logique cyclique. La rénovation anticipée de la maison Deschamps est, en quelque sorte, une mise à distance du langage capitaliste des lieux d'habitat organisés en fonction de la consommation abondante des ressources et des biens achetables et jetables. La réinvention de cette habitation peut être vue comme un recyclage de l'espace au cours duquel le personnage non anthropomorphe va apprendre un nouveau langage qui lui permettra de devenir un médiateur économe à l'entrée et à la sortie du système. Cette rééducation va dépouiller l'habitat de ses médiations hétéronomes et aménager les médiations autonomes : ouvrir les accès aux ressources qui se donnent et traiter les extrants sous une forme assimilable, de manière à retisser les liens les plus étroits possibles avec les écosystèmes. Une fois transformé, ce lieu d'habitat va parler une autre langue, disposer d'autres codes et requérir un nouvel agir de ses habitants. Ainsi, l'action des personnages anthropomorphes et non anthropomorphes est le fruit d'un dialogue hautement codifié dans l'espace, du moins, c'est ce que s'applique à faire voir l'analyse des scènes 4.2, 4.3 et 4.4, alors qu'Ariane revient à la maison. Chaque habitat se présente ainsi comme un système de signes qui suppose une lecture, mais aussi une interaction. Un lieu est un programme. Les personnages anthropomorphes ne sont pas simplement cadrés dans des espaces de référence, ils en sont

dépendants comme une excroissance qui aurait poussé sur ce substrat. Thorn dans le Paris de *La belle Verte*, Mila dans le New York de *Soleil vert* sont impensables. On dira que l'analyste a beau jeu de parler de l'habitat comme d'un système de signes alors qu'il interprète justement des œuvres hautement sémiologiques comme des textes filmiques et scénaristique qui se présentent somme toute justement sous cette forme d'un système de signes. Mais que se passe-t-il dans la réalité ?

L'humain est-il donc si libre qu'il le croit ou est-il le jouet des lieux qu'il fréquente ? Est-ce Santini ou New York qui agit ? Est-ce l'assemblée des Vertiens ou la Verte qui instaure ses mœurs ? Est-ce Ariane ou la maison Deschamps qui parle ? Est-ce l'humain ou son milieu qui fait l'habitat ? L'hypothèse envisagée ici, sur l'action des lieux, et les interprétations qu'elle a générées ont pris le parti de mettre en valeur la deuxième option même si elles ne nient pas la première. Avant de tenter une réflexion sur ces questions, il faut considérer que cette hypothèse est moins un énoncé à valider ou à invalider qu'une posture de l'analyste, un exercice de style écocritique qui a imposé une discipline nominative paradoxale et rigoureuse. Ainsi, les termes que l'analyse conceptuelle a rejetés se sont trouvés bannis des énoncés tout au long de l'interprétation et il a fallu emprunter d'autres chemins que ceux balisés par les mots « sujet », « objet », « environnement » et « nature », alors qu'on les retrouve à profusion dans la littérature écocritique, d'où le paradoxe. Conséquemment, l'interprétation a dû recourir à un vocabulaire diversifié pour parler des êtres, des choses et des milieux et cette recherche conceptuelle aura contribué, je l'espère, à donner plus de densité aux réalités qui se trouvent souvent vidées de leur sens par l'imposition de concepts fourre-tout ou inadéquats. En outre, la notion de « personnage » s'est vue considérablement élargie, c'est-à-dire que le mot employé seul devait comprendre tant les personnages anthropomorphes que les non anthropomorphes. Si l'énoncé ne pouvait convenir aux deux catégories, une restriction du terme devait être opérée. L'exercice a révélé jusqu'à quel point l'utilisation du concept de personnage demeure fortement lié à ses formes humaines même si la théorie littéraire répète qu'il vaut tout autant pour les animaux, les choses, les idées, les cités, les dieux, les lieux physiques. Par ailleurs, l'interprétation aura eu abondamment recours à la personnification, montrant par là une certaine mauvaise foi méthodologique dans l'atteinte des objectifs de la recherche en empruntant ces raccourcis poétiques. Il faut dire pour sa défense que la section interprétative était entendue comme une exploration et qu'à ce titre, tous les chemins pouvaient être empruntés. Sur le fond, d'aucuns jugeront que cette hypothèse postulant l'action des lieux relève d'un matérialisme trivial. Il vaut pourtant peut-être mieux admettre ses attachements à la matière que de les sous-

estimer, ce qui tiendrait lieu de prolégomènes à l'exercice de la liberté laquelle serait impossible autrement. À ce propos, l'enseignement de la chorégraphe et danseuse Marie Chouinard est éloquent. Elle répond à une question de l'intervieweur Michel Lacombe qui cherche à savoir si la danse est une lutte contre la gravité. Elle explique qu'au contraire, la gravité est un adjuvant du danseur et qu'elle est nécessaire à sa liberté :

ce n'est qu'avec un corps qui est complètement donné à la gravité, un corps qui est complètement en reconnaissance de ce contact, de cet échange, par la gravité avec la Terre [...] qu'un corps peut vraiment se mobiliser et bouger de façon harmonieuse, sans blocages, sans contraintes parce qu'il faut que tout passe, coule vers le sol et pour que tout coule vers le sol, [...] il faut tout débloquer, il faut tout ouvrir les lieux qui auraient pu se crispier ou se coller un à l'autre. En dedans du corps, avec tous les fascias, des fois, il y a des choses qui se collent une sur l'autre alors qu'il faut que tout glisse un sur l'autre, [...] la gravité, ça nous aide à tout faire glisser un sur l'autre et, à partir de là, il y a la liberté d'aller dans la lumière, [...] une fois qu'on a tout donné à la Terre, là, on peut aller vers la lumière, dans l'espace (2013 : 9 min 43 sec¹⁰⁵).

De façon analogue, la reconnaissance des forces matérielles qui conditionnent nos existences est nécessaire à la liberté et à la possibilité de créer un monde soutenable. On peut multiplier les exemples où l'interaction entre le monde vivant et le monde physique est perçue dans une étroite interdépendance créatrice. Dans ce qui suit, elle est constitutive même de l'être humain. Ainsi, Augustin Berque fait appel à la paléontologie humaine d'André Leroi-Gourhan afin d'expliquer comment l'écoumène, c'est-à-dire la portion habitée de la surface terrestre, s'est constituée :

[c]ette thèse montre que la lignée d'*Homo sapiens* a peu à peu émergé dans un processus d'extériorisation de certaines des fonctions du corps animal, déployant [...] un « corps social ». Celui-ci est formé des systèmes techniques et symboliques qui, en les extériorisant, ont développé lesdites fonctions. Le déploiement de ce corps social rétroagissant sur le corps animal, celui-ci s'est peu à peu transformé, dans le processus de l'hominisation (2012 : 275).

Berque poursuit en soulignant, pour les besoins de son propos, « que ce corps "social" (techno-symbolique) est en fait un *corps médial* (éco-techno-symbolique), puisqu'il empreint nécessairement le milieu où il se déploie. Autrement dit, c'est l'écoumène » (*loc. cit.*). On pourrait ainsi considérer ce « corps médial » comme une manière de définir le lieu d'habitat puisque ce dernier est inscrit dans un milieu, qu'il met en œuvre un savoir-faire technique et déploie une symbolique qui marque notamment sa propriété. Il faut se rappeler ici la thèse de Serres qui rattache la propriété au marquage du territoire par les déjections. Le lieu d'habitat émergerait ainsi à partir des projections du corps vivant à l'extérieur de lui-même, ces

¹⁰⁵ On trouvera la référence à cette entrevue en médiagraphie au nom de l'intervieweur.

projections devenant à leur tour les conditions dans lesquelles le corps vivant se love, si bien que l'un et l'autre deviennent indissociablement interagissant dans un processus de transformation créative. Il est possible de voir dans ce processus une application à l'espèce humaine de la stigmergie, concept créé par le biologiste Pierre-Paul Grassé en 1959 et qu'il définit ainsi :

On désigne sous le terme de stigmergie un ensemble de réactions automatiques qu'exécutent des groupes d'Insectes sociaux, aboutissant à une œuvre cohérente, exigeant apparemment une étroite corrélation entre les actes. Les enveloppes en forme de montgolfière de certains guêpiers, les rayons de cire des Abeilles, les nids de Termites en sont de bons exemples (2013 : [en ligne]).

Ollivier Dyens part de ce concept afin de réfléchir à la condition humaine. Ainsi, il avance que

[n]ous sommes menés par nos productions, soumis aux besoins de nos gènes, guidés par les poussées des bactéries, alors que nous sommes aussi, et en même temps, les géniteurs de ces phénomènes. À la fois manipulés et producteurs de ces manipulations, nous personnifions littéralement la conscience inconsciente (2012 : 15).

Ces propos permettent de voir que le lieu d'habitat est un conditionné qui reproduit les codes d'un milieu géobiophysique, technique et symbolique ; ce faisant, il devient conditionnant pour les individus qui l'habitent de manière inconsciente. Toutefois, l'individu devenant conscient de ces codes acquiert une liberté par laquelle il peut à son tour conditionner le lieu d'habitat et en changer les codes en fonction d'une meilleure adéquation au milieu géobiophysique, ce qui l'amène à modifier les techniques et la symbolique du lieu. Ainsi, il n'y a pas de parti à prendre sur l'agir du lieu ou de l'individu. Tout dépend de l'éveil du vivant. L'habitat agit sur l'être inconscient et l'être conscient agit sur son habitat. Ceci étant écrit, la question de la conscience demeure entière.

MÉDIAGRAPHIE

Corpus à l'étude

La belle Verte (2009, [1996]), Réalisatrice, Coline Serreau, [Londres, Paris], StudioCanal, TF1 Films Productions, 1 DVD (90 minutes), sonore, couleur, 12 cm.

Le DVD est offert avec le scénario publié chez Actes Sud. Il comporte une version commentée du film par Coline Serreau et Catherine Renault.

Soleil vert (2003, [1973]) [*Soylent Green*], Réalisateur, Richard Fleischer, Burbank, Warner Brothers, 1 DVD (97 minutes), sonore, couleur, 12 cm.

Le DVD comporte une version du film commentée par Richard Fleischer et Leigh Taylor Young.

Ouvrages théoriques, pratiques et fictionnels

ADAMSON, Joni, Mei Mei EVANS et Rachel STEIN, In. (2002). *The Environmental Justice Reader : Politics, Poetics, and Pedagogy*, Tucson, University of Arizona Press, 395 p.

ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER (1974, [1944]). *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, Traduction de É. Kaufholz, [Paris], Gallimard, 283 p.

ADORNO, Theodor W. (1989, [1970]). *Théorie esthétique*, Traduction de M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 464 p.

ARCAND, Denys (1986). *Le déclin de l'empire américain*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 173 p.

ASSOCIATION PROVINCIALE DES CONSTRUCTEURS D'HABITATIONS DU QUÉBEC (2008). *Le guide des options écologiques : des options claires pour construire vert*, [s.l.], APCHQ, 47 p.

AUDIBERT, Pierre et Danielle ROUARD (1978). *Les énergies du soleil*, Coll. « Points. Sciences », 13, Paris, Éditions du Seuil, 319 p.

AUMONT, Jacques et Michel MARIE (2004, [1988]). *L'analyse des films*, 2^e édition, Coll. « Armand Colin Cinéma », [Paris], Armand Colin, 234 p.

BACHELARD, Gaston (2010 [1957]). *La poétique de l'espace*, Coll. « Quadrige », Paris, Presses Universitaires de France, 215 p.

BAILLY, Emmanuel, Philippe DESBROSSES et Thanh NGHIEM (2007). *Terres d'avenir pour un mode de vie durable*, Monaco, Éditions Alphée, Jean-Paul Bertrand, 268 p.

BARBAULT, Robert (2000, [1983]). *Écologie générale. Structure et fonctionnement de la biosphère*, 5^e édition, Paris, Dunod, 326 p.

BEISNER, Beatrix, Luc-Alain GIRALDEAU et Christian MESSIER (2006), dir. *L'écologie en ville. 25 leçons d'écologie de terrain*, [Saint-Laurent], Éditions Fides, 199 p.

BENNET, Michael et David W. TEAGUE, In. (1999). *The Nature of Cities. Ecocriticism and Urban Environments*, Tucson, University of Arizona Press, 310 p.

BERQUE, Augustin (2000). *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Coll. « Mappemonde », Paris, Belin, 271 p.

BERQUE, Augustin, Alessia DE BIASE et Philippe BONNIN, dir. (2012). *Donner lieu au monde : la poétique de l'habiter. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, éditions donner lieu, 404 p.

- BOLHÖFER, Kitty, Sven EHMANN et Robert KLANTEN, dir. (2011). *Ma ville en vert. Pour un retour de la nature au cœur de la cité*, Traduction de G. Berton, Thames & Hudson, 235 p.
- BONITZER, Pascal et Jean-Claude CARRIÈRE (1990). *Exercice du scénario*, Coll. « Écrits/Écrans », [Paris], Fondation européenne des métiers de l'image et du son, 144 p.
- BOSQUET, Michel (1978). *Écologie et politique*, Coll. « Points. Politique », 89, Paris, Éditions du Seuil, 149 p.
- BOUCHARD, Gérard (2003). *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*, [Coll. « Conférences publiques de la CEFAN »], 5, Québec, Éditions Nota bene/CEFAN, 131 p.
- BOUCHARD, Serge (2006). *Confessions animales : bestiaire*, Outremont, Les éditions du Passage, 125 p.
- BOURNEUF, Roland et Réal OUELLET (1989, [1972]). *L'univers du roman*, 5^e édition mise à jour, Coll. « Littératures modernes », Paris, Presses Universitaires de France, 254 p.
- BOURSEILLER, Philippe (2005). *365 gestes pour sauver la planète*, Paris, Éditions de La Martinière, 752 p.
- BRECHT, Bertolt (1970). *L'achat du cuivre. Entretiens à quatre sur une nouvelle manière de faire du théâtre*, Coll. « Travaux », 1, Traduction de B. Perregaux et J. Jourdeuil et de J. Tailleur, Paris, L'Arche, 190 p.
- BREUX, Sandra (2007). *De l'imaginaire géographique à l'acte politique. L'influence des représentations territoriales sur la participation politique individuelle à l'échelle locale et urbaine*, Thèse (Ph. D.), Université Laval, 2007, 459 p.
- BRUNEL, Pierre (1999). *Mythe et utopie*, Coll. « Bibliotheca Europea », 17, Napoli, Vivarium, 110 p.
- BUELL, Lawrence (2001). *Writing for an Endangered World : Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 365 p.
- (2005). *The Future of Environmental Criticism : Environmental Crisis and Literary Imagination*, Coll. « Blackwell Manifestos », Malden, Blackwell Publishing, 195 p.
- CALLENBACH, Ernest ([1980]). *Écotopie*, Coll. « Opuscule », Traduction de C. Thiollier, Montréal, Éditions l'Étincelle, 322 p.
- CARDINAL, François (2007). *Le mythe du Québec vert*, Montréal, Les Éditions Voix parallèles, 206 p.
- CARSON, Rachel (2009, [1962]). *Printemps silencieux*, Coll. « Domaine sauvage », Traduction de J.-F. Gravrand révisée par B. Lanaspèze, Marseille, Éditions Wildproject, 287 p.
- CASSABOIS, Jacques (1998). *Le roman de Gilgamesh*, [Paris], Éditions Albin Michel, 254 p.
- CASTORIADIS, Cornelius (1975). *L'institution imaginaire de la société*, Coll. « Points. Essais », 383, Paris, Éditions du Seuil, 341 p.
- CHELEBOURG, Christian (2012). *Les écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Coll. « Réflexions faites », [Bruxelles], Les impressions nouvelles, 255 p.
- CHION, Michel (1985). *Écrire un scénario*, [Paris], Cahiers du cinéma — I.N.A., 223 p.
- CHRÉTIEN, Simon (2007). *Les serres domestiques et les jardins d'intérieur*, Montréal, Les Éditions de l'homme, 288 p.
- CLAVAL, Paul ([1981]). *La logique des villes. Essai d'urbanologie*, Paris, Litec, 633 p.
- COMMISSION MONDIALE SUR L'ENVIRONNEMENT ET LE DÉVELOPPEMENT (1988). *Notre avenir à tous*, Montréal, Les Éditions du Fleuve ; Québec, Les Publications du Québec, 434 p.
- COUPE, Laurence (2000). *The Green Studies Reader : From Romanticism to Ecocriticism*, London and New York, Routledge, 315 p.

- CUCCA, Antoine (1988, [s.d.]). *L'écriture du scénario*, 2^e édition, Paris, Éditions Dujarric, 246 p.
- DEMERS, Jeanne (2005). *Le conte. Du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, 142 p.
- DESAUTELS, Jacques (1988). *Dieux et mythes de la Grèce ancienne. La mythologie gréco-romaine*, [Québec], Presses de l'Université Laval, 648 p.
- DUCLOS, Denis, dir. (2006). *Pourquoi tardons-nous tant à devenir écologistes ? Limites de la postmodernité et société écologique*, Coll. « Sociologies et environnement », Paris, L'Harmattan, 282 p.
- DUMONT, René (1974). *L'utopie ou la mort*, Coll. « Politique », 67, Paris, Éditions du Seuil, 190 p.
- DURAND, Gilbert (1984, [1964]). *L'imagination symbolique*, 4^e édition, Coll. « Quadrige », 51, Paris, Presses universitaires de France, 133 p.
- DURAND, Michel (2008). *Guide de la maison verte. Pour une habitation responsable*, Montréal, Les Éditions La Presse, 339 p.
- DYENS, Ollivier (2012). *Enfanter l'humain. Le refus du vivant*, Montréal, Triptyque, 179 p.
- FAURIE, Claude, et autres (1998, [s.d.]). *Écologie. Approche scientifique et pratique*, 4^e édition, Paris, Technique et documentation, 339 p.
- FERRY, Luc (1992). *Le nouvel ordre écologique : l'arbre, l'animal et l'homme*, Coll. « Le livre de poche », 4336, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 223 p.
- FIELD, Syd (1990). *Scénario. La rédaction d'un scénario de l'idée originale à la version finale*, Coll. « L'art d'écrire », Traduction de L. Chrétien et de J.-P. Le Grand, Montréal, Les Éditions Merlin, 281 p.
- (1991). *Le guide du scénariste*, Coll. « L'art d'écrire », Traduction de J.-P. Le Grand, Montréal, Les éditions Merlin, 219 p.
- FRELAT-KAHN, Brigitte et Olivier LAZZAROTTI, dir. (2012). *Habiter. Vers un nouveau concept ?*, Coll. « Recherches », Paris, Armand Colin, 332 p.
- GARDIES, André (1993). *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 222 p.
- GARRARD, Greg (2004). *Ecocriticism*, Ser. "The New Critical Idiom", London and New York, Routledge, 203 p.
- GAUDREAU, André (1988). *Du littéraire au filmique. Système du récit*, [Québec/Paris], Presses de l'Université Laval/Méridiens Klincksieck,
- GAUZIN-MÜLLER, Dominique (2005). *25 maisons écologiques*, Paris, Éditions du Moniteur, 159 p.
- GEET ÉTHIER, Marc (2005). *Zéro toxique. Pourquoi et comment se protéger*, Outremont, Éditions du Trécaré, 291 p.
- GIONO, Jean (1993). *L'homme qui plantait des arbres*, Coll. « Folio cadet rouge », 180, [Paris], Gallimard, 71 p.
- GLADEL, Cécile (c2007). *L'écolo écono. Des astuces pour protéger la planète et votre portefeuille*, Montréal, Les Éditions des Intouchables, 223 p.
- GLOTFELTY, Cheryll and Harold FROMM, In. (1996). *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 415 p.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne et Francis VANOYE (2009, [1992]). *Précis d'analyse filmique*, 2^e édition, Coll. « 128. Cinéma. Image », [Paris], Armand Colin, 127 p.
- GOODBODY, Axel and Kate RIGBY, In. (2011). *Ecocritical Theory : New European Approaches*, Charlottesville and London, University of Virginia Press, 322 p.
- GORDON, David, In. (1990) *Green Cities : Ecologically Sound Approaches to Urban Space*, Montréal, Black Rose Books, 299 p.
- GREENBERG, Martin H., Joseph D. OLANDER et Eric S. RABKIN (1983). *No Place Else. Explorations in Utopian and Dystopian Fiction*, Ser. « Alternatives », Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 278 p.

- HA, Tanya (2006). *Le virage vert au quotidien. Les petits gestes qui font toute la différence*, Longueuil, Les Éditions Goélette, 336 p.
- HARRISON, Harry (1974). *Soleil vert*, Coll. « Presses Pocket », 1165, Traduction de E. de Morati, Paris, Presses de la Cité, 191 p.
- HÉBERT, Yves (2006). *Une histoire de l'écologie au Québec. Les regards sur la nature des origines à nos jours*, Coll. « Thèmes Québec », Québec, Les Éditions GID, 477 p.
- HERBERT, Frank (1972, [1965]). *Dune*, Tome 1, Coll. « Pocket. Science fiction », 5069, Traduction de M. Demuth, [Paris], Éditions Robert Laffont, 349 p.
- (1972, [1965]). *Dune*, Tome 2, Coll. « Pocket. Science fiction », 5070, Traduction de M. Demuth, [Paris], Éditions Robert Laffont, 572 p.
- HÉSIODE (2008). *Théogonie*. Coll. « Classiques en poche », 88, Traduction de P. Mazon, Introduction et notes de G. Pironti, Paris, Les Belles Lettres, 122 p.
- HOGAN, Linda (1997). *Solar Storms*, [1995], New York, Scribner Paperback Fiction, 351 p.
- HUET, Anne (2005). *Le scénario*, Coll. « Les petits Cahiers », [Paris], Les Cahiers du cinéma ; SCÉRÉN-CNNDP, 95 p.
- HUTCHINSON, Marlène (2007). *Vos déchets et vous : un guide pour comprendre et agir*, Québec, Éditions MultiMondes, 196 p.
- INGRAM, David (2002 [2000]). *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*, Ser. « Representing American Culture », Exeter, University of Exeter Press, 230 p.
- JEAN, Georges (1981). *Le pouvoir des contes*, Coll. « E3 », [Paris], Casterman, 239 p.
- JOLY, Martine (2006). *Introduction à l'analyse de l'image*, Coll. « 128. Image », 44, [Paris], Armand Colin, 128 p.
- JURDANT, Michel (1981). *Les insolences d'un écologiste*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 123 p.
- (1988, [1984]). *Le défi écologiste*, Coll. « Boréal compact », 2, Montréal, Les Éditions du Boréal, 432 p.
- KAHN, Lloyd (1979). *Habitats : constructions traditionnelles et marginales*, Traduction et adaptation de P. Gac, Paris, Éditions alternative et parallèles, 221 p.
- LABINE, Marcel (2002). *Le roman américain en question*, Coll. « En question », 2, Montréal, Éditions Québec Amérique, 143 p.
- LAHAIE, Christiane (2009). *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Coll. « Essai », Québec, L'instant même, 457 p.
- LARDI, Muriel et René LONGET (2007). *L'habitat durable existe... Nous l'avons rencontré !*, Coll. « Savoir et agir pour ce siècle », 8, Saint-Julien-en-Genevois, Éditions Jouvence, 121 p.
- LATOURE, Bruno (2004, [1999]). *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Coll. « Poche », 166, Paris, Éditions La Découverte, 383 p.
- LAPOUGE, Gilles (1978). *Utopie et civilisations*, Coll. « Champ philosophique », 48, Paris, Flammarion, 310 p.
- LEAFE CHRISTIAN, Diana (2006). *Vivre autrement : écovillages, communautés et cohabitats*, Coll. « Guides pratiques », Traduction de S. Fortier, Montréal, Les Éditions Écosociété, 445 p.
- LEASE, Gary et Michael E. SOULÉ, In. (1995). *Reinventing Nature ? Responses to Postmodern Deconstruction*, Washington D.C., Island Press, 186 p.
- LEGARÉ, Francine (1987). *Ces déchets qui n'en sont pas. La récupération et le recyclage des déchets domestiques*, Québec, Les Publications du Québec, 122 p.
- LENER, Kelly et Carol VENOLIA (2007). *Rénovation écologique. Transformer sa maison au naturel : isoler, restaurer, décorer*, Traduction de L. Cohen, Sète, Éditions La Plage, 285 p.
- LEOPOLD, Aldo (2000, [1949]). *Almanach d'un comté des sables*, Coll. « GF », 1060, Traduction d'A. Gibson, Paris, Flammarion, 290 p.

- LÉVI-STRAUSS, Claude (1983). *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 398 p.
- LOVELOCK, James Ephraim (1986 [1979]). *La terre est un être vivant : l'hypothèse Gaïa*, Coll. « L'esprit et la matière », Traduction de Paul Couturiau et de Christel Rollinat, Monaco, Éditions du Rocher, 184 p.
- LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 109 p.
- MATAGNE, Patrick (2002). *Comprendre l'écologie et son histoire*, Coll. « Bibliothèque du naturaliste », Paris, Delachaux et Niestlé, 208 p.
- MEADOWS, Dennis L. et al. (1972). *Halte à la croissance ? Enquête sur le Club de Rome. Rapport sur les limites de la croissance*, Coll. « Écologie », Traduction de J. Delaunay, Paris, Fayard, 314 p.
- MEEKER, Joseph W. (1972). *The Comedy of Survival : Studies in Literary Ecology*, New York, Scribner's, 217 p.
- MICHAUD, Lili (2007). *Tout sur le compost : le connaître, le faire, l'acheter et l'utiliser*, Québec, Éditions MultiMondes, 212 p.
- MILLER, Roland de (2007). *Le besoin de nature sauvage*, Coll. « Savoir et agir pour ce siècle », 14, Saint-Julien-en-Genevois, Éditions Jouvence, 151 p.
- MILLY, Jean (2005, [1992]). *Poétique des textes*, 2^e édition, Coll. « Littérature Fac. », [Paris], Armand Colin, 314 p.
- MITMAN, Gregg (1999). *Reel Nature. America's Romance with Wildlife on Film*, Cambridge, London, Harvard University Press, 263 p.
- MOREL, Pascal (2002). *La maison en ballots de paille : une réponse à la conservation de l'environnement*, Mémoire (M. A.), Université du Québec à Montréal, 114 p.
- MORIN, Edgar (1981). *Pour sortir du XX^e siècle*, Coll. « Points. Anthropologie. Sciences humaines », 170, Paris, Éditions du Seuil, 380 p.
- MORIN, Edgar et Anne Brigitte KERN (1993). *Terre-patrie*, Paris, Éditions du Seuil, 220 p.
- PALMER, Douglas (2004). *La préhistoire révélée. L'histoire de la vie sur terre depuis 4 milliards d'années*, Traduction de D. Brochet, [Paris], Hachette-Livre ; [Londres] Octopus, 176 p.
- PAVEL, Thomas (1988). *Univers de la fiction*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 216 p.
- PELLETIER, Esther (1992). *Écrire pour le cinéma. Le scénario et l'industrie du cinéma québécois*, Coll. « Études » des Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise, Québec, Nuit blanche éditeur, 242 p.
- PELT, Jean-Marie (2004). *La solidarité chez les plantes, les animaux, les humains*, [Paris], Librairie Arthème Fayard, 196 p.
- (2007). *C'est vert et ça marche !*, [Paris], Librairie Arthème Fayard, 315 p.
- PINEL, Vincent (c2001). *Le montage : l'espace et le temps du film*, Coll. « Les petits Cahiers », [Paris], Les Cahiers du cinéma ; SCÉRÉN-CNDP, 95 p.
- PROPP, Vladimir (1970, [1928]). *Morphologie du conte*, Coll. « Points. Sciences humaines », 12, Paris, Éditions du Seuil, 255 p.
- REIF, Daniel K. (1981). *Solar Retrofit. Adding Solar to your Home*, Andover, Brick House Publishing Company, 199 p.
- REUTER, Yves (1997). *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, 120 p.
- RIOUX, Marcel (1978). *Essai de sociologie critique*, Coll. « Les Cahiers du Québec. Sociologie », 42, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 182 p.
- ROCHE, Anne et Marie-Claude TARANGER (2005). *L'atelier de scénario. Éléments d'analyse filmique*, Coll. « Lettres sup. », [Paris], Armand Colin, 252 p.
- ROSNAY, Joël de (1975). *Le microscope. Vers une vision globale*, Coll. « Points. Civilisation », 80, Paris, Éditions du Seuil, 312 p.
- ROTH, Jean-Marie (2006). *L'écriture de scénarios*, Paris, Chiron, 303 p.

- RUFIN, Jean-Christophe (2007). *Le parfum d'Adam*, [Paris], Éditions Flammarion, 539 p.
- SAVAN, Beth (1992). *Cycles terrestres et écosystèmes*, Coll. « Héritage jeunesse », Traduction de N. Ferron, Saint-Lambert, Les Éditions Héritage, 96 p.
- SCHMITZ-GÜNTHER, Thomas (1999). *Éco-logis : la maison à vivre*, Traduction de M. Tassin, Cologne, Könemann, 479 p.
- SERREAU, Coline (2009). *La belle Verte*, Coll. « Actes Sud Scénario », [Arles], Actes Sud, 118 p.
- SERRES, Michel (1992, [1990]). *Le contrat naturel*, Coll. « Champs. Essais », 241, [Paris], Flammarion, 193 p.
- (2000). *Retour au Contrat naturel*, Coll. « Conférences », [Paris], Bibliothèque nationale de France, 29 p.
- (2011). *Habiter*, Paris, Le Pommier, 224 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la fiction ?*, Coll. « Poétique », [Paris], Éditions du Seuil, 349 p.
- SUBERCHICOT, Alain (2002). *Littérature américaine et écologie*, Coll. « Le Monde nord-américain. Histoire - culture - société », Paris, L'Harmattan, 257 p.
- TANGUAY, François (1983). *Petit manuel de l'auto-construction. Vers un gîte écologique*, Boucherville, Éditions de Mortagne, 271 p.
- (1988). *Petit manuel de l'habitat bio-climatique. Vers un gîte écologique 2*, Boucherville, Éditions de Mortagne, 223 p.
- TANGUAY, François et Jack HENSTRIDGE (1979). *La maison de « bois cordé » ou comment construire sa maison au quart de ce qu'il en coûte ordinairement*, Coll. « Connaissance des pays québécois/Patrimoine », Montréal, Éditions Univers, 121 p.
- THERMES, Corinne (2007). *L'éco-logis. Pour une maison plus verte*, Paris, Éditions First, 393 p.
- THOREAU, Henry David (c2009, [1854]). *Walden ou La vie dans les bois*, Coll. « L'imaginaire », 239, Traduction de L. Fabulet, [Paris], Gallimard, 377 p.
- TODOROV, Tzvetan (1971). *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 252 p.
- TOROK, Jean-Paul (1986). *Le scénario. Histoire, théorie, pratique*, Paris, Artefact, Éditions Henri Veyrier, 202 p.
- UBERSFELD, Anne (1996, [1977]). *Lire le théâtre I*, Coll. « Lettres Belin sup », Paris, Éditions Belin, 237 p.
- VANOYE, Francis (2005). *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Coll. « Nathan Cinéma », [Paris], Armand Colin, 255 p.
- WARIDEL, Laure (2003). *L'envers de l'assiette et quelques idées pour la remettre à l'endroit*, Montréal, Les Éditions Écosociété, 173 p.
- (2005). *Acheter, c'est voter. Le cas du café*, Montréal, Les Éditions Écosociété, 176 p.
- WHITLEY, David (2008). *The Idea of Nature in Disney Animation*, Surrey, Burlington, Ashgate, 154 p.
- WORSTER, Donald (1995, [1977]). *Nature's Economy: A history of Ecological Ideas*, 2nd ed., Coll. "Studies in Environment and History", Cambridge, Cambridge University Press, 505 p.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (1979). *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Coll. « Encyclopédie universitaire », Paris, Jean-Pierre Delarge, 254 p.
- « Écologie = X. Une nouvelle équation des savoirs », *Labyrinthe*, (2008), n° 30, Paris, Labyrinthe, 145 p.
- « L'enseignement du scénario », *Cinémaction*, (4^e trimestre 1991), n° 61, Condé-sur-Noireau, Éditions Corlet, École Louis-Lumière, Institut national de l'audiovisuel, 215 p.
- « L'utopie », *Moebius*, (été 1987), n° 33, Montréal, Triptyque, 148 p.

« Littérature et écologie. Vers une écopoétique », *Écologie et politique*, (2008), n° 36, [Paris], Éditions Syllepse, 184 p.

Articles, chapitres et sites Internet

- ADAMSON, Joni, Mei Mei EVANS et Rachel STEIN (2002). « Introduction. Environmental Justice Politics, Poetics, and Pedagogy », *The Environmental Justice Reader : Politics, Poetics, and Pedagogy*, Joni Adamson, Mei Mei Evans et Rachel Stein (dir.), Tucson, University of Arizona Press, p. 3-14.
- ADAMSON, Joni (2010). « Environmental Justice and Third Wave Ecocritical. Approaches to Literature and Film », *Ecozon@*, vol. 1, n° 1, [En ligne], <http://www.ecozona.eu/index.php/journal/article/view/27> (Page consultée le 6 décembre 2012).
- ARCHIBIO ([s.d.]). *Habiter autrement*, [En ligne]. <http://www.archibio.qc.ca/> (Page consultée le 23 mai 2012).
- ARNOLD, Gary (1973). « Soylent Greening of Manhattan », *The Washington Post*, April 21, p. D7.
- ASLE ([s.d.]). *The Association for the Study of Literature and Environment*, [En ligne], <http://www.asle.org/> (Page consultée le 23 mai 2012).
- BAILLY, Antoine S. (1985). « Compte rendu. Ouvrage recensé : Jurdant, Michel (1984) *Le défi écologiste*. Montréal, Boréal Express, 432 p. », *Cahiers de géographie du Québec*, [En ligne], vol. 29, n° 77, p. 336-337, <http://id.erudit.org/iderudit/021734ar> (Page consulté le 24 mai 2012).
- BAZZO, Marie-France (2006). *Entrevue avec Gérard Bouchard*, « Voir autrement... la culture », *Indicatif présent*, Montréal, Radio-Canada, 16 juin, Entrevue (25 minutes), <http://www.radio-canada.ca/radio/indicatifpresent/chroniques/74414.shtml> (Page consultée le 24 mai 2012).
- BENNET, Michael (1999). « Manufacturing the Ghetto. Anti-urbanism and the Spatialization of Race », *The Nature of Cities. Ecocriticism and Urban Environments*, Michael Bennett et David W. Teague (dir.), Tucson, University of Arizona Press, p. 169-188.
- BENYUS, Janine (2007). « 12 Sustainable Design Ideas From Nature », *TED : Ideas Worth Spreading, You Tube*, [En ligne] <http://youtube.com/watch?v=n77BfxnVlyc> (Page consultée le 4 janvier 2008).
- BERGTHALLER, Hannes ([s.d.]). « What is Ecocriticism ? », *European Association for the Study of Literature, Culture and Environment*, [En ligne], <http://www.easlce.eu/about-us/what-is-ecocriticism/> (Page consultée le 23 mai 2012).
- BERNARD, Adrien, dir. (2009). « Environnement », *Techno-science.net*, [En ligne], <http://www.techno-science.net/?onglet=glossaire&definition=3469> (Page consultée le 16 décembre 2012).
- BERNE, Benjamin (2010). *Les toilettes sèches familiales. État de l'art, état des lieux dans plusieurs pays et propositions pour un accompagnement en France*, [En ligne], http://spanc.clcv.org/docs/TDM_Oct2010_RapportToilettesSechesFamiliales.pdf (Page consultée le 24 mai 2012).
- BERQUE, Augustin (2012). « Poétique naturelle, poétique humaine. Les profondeurs de l'écoumène », *Donner lieu au monde : la poétique de l'habiter. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, sous la direction d'A. Berque, d'A. de Biase et de P. Bonin, Paris, éditions donner lieu, p. 267-283.
- BIOMIMICRY 3.8 (2012). *Biomimicry 3.8*, [En ligne], <http://www.biomimicry.net/> (Page consultée le 16 décembre 2012).

- BLAIN COSGROVE, Emmanuel ([s.d.]). *Écohabitation.com. La ressource en habitation écologique*, [En ligne], <http://ecoHabitation.com/> (Page consultée le 23 mai 2012).
- BLANC, Nathalie, Denis CHARTIER et Thomas PUGHE (2008). « Littérature et écologie : vers une écopoétique [Introduction] », « Littérature et écologie. Vers une écopoétique », *Écologie et politique*, n° 36, [Paris], Éditions Syllepse, p. 17-28.
- BLANC, Nathalie et David CHRISTOFFEL (2008). « Le monde est rond bis », « Littérature et écologie. Vers une écopoétique », *Écologie et politique*, n° 36, [Paris], Éditions Syllepse, p. 115-125.
- BRANCH, Michael P. (1994). « Ecocriticism: The Nature of Nature in Literary Theory and Practice », *Weber Studies: An Interdisciplinary Humanities Journal*, [En ligne], vol. 11, n° 1, p. 41-55, <http://weberstudies.weber.edu/archive/archive%20B%20Vol.%2011-16.1/Vol.%2011.1/11.1Branch.htm> (Page consultée le 23 mai 2012).
- BRANCH, Michael P. et Sean O'GRADY (1994). « Defining Ecocritical Theory and Practice », *The Association for the Study of Literature and Environment*, [En ligne], <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/> (Page consultée le 31 mars 2012).
- BREUX, Sandra (2009). « Propositions taxinomiques pour une compréhension du lieu d'habitat », *Cahiers de géographie du Québec*, [en ligne], vol. 53, n° 149, p. 167-176, <http://id.erudit.org/iderudit/038780ar> (Page consultée le 13 août 2012).
- BRUNEL, Pierre (1997). « Thématologie et littérature comparée », *Exemplaria*, [En ligne], n° 1, p. 3-12, <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1730/b10205871.pdf?sequence=1> (Page consulté le 10 décembre 2012).
- CAILLÉ, Alain (2006). « Limites, certes. Mais quels critères de limitation ? », *Pourquoi tardons-nous tant à devenir écologistes ? Limites de la postmodernité et société écologique*, sous la direction de Denis Duclos, Coll. « Sociologies et environnement », Paris, L'Harmattan, p. 61-75.
- CAMPBELL, SueEllen (1996, [1989]). « The Land and Language of Desire. Where Deep Ecology and Post-structuralism Meet », *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, under the direction of Cheryl Glotfelty and Harold Fromm, Athens, University of Georgia Press, p. 124-136.
- CANADA, BUREAU DE LA TRADUCTION (2012). *Termium Plus*, [En ligne], <http://www.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-fra.html?lang=fra>.
- CANADA, CONSEIL DU BÂTIMENT DURABLE ([s.d.]). *Site du Conseil du bâtiment durable du Canada*, [En ligne], http://cagbc.ca/index_fr.htm (Page consultée le 4 janvier 2008).
- CANADA, RESSOURCES NATURELLES (2002). *Les systèmes géothermiques résidentiels : guide de l'acheteur*, [En ligne], 2002, <http://publications.gc.ca/collections/Collection/M92-236-2001F.pdf> (Page consultée le 23 mai 2012).
- (2011). *Les systèmes éoliens autonomes : guide de l'acheteur*, [En ligne], <http://canmetenergie.rncan.gc.ca/energies-renouvelables/energie-eolienne/publications/1915> (Page consultée le 23 mai 2012).
- (2012a). *Les Chauffe-eau solaires : guide de l'acheteur*, [En ligne], <http://canmetenergie.rncan.gc.ca/energies-renouvelables/solaire-thermique/publications/2996> (Page consultée le 23 mai 2012).
- (2012b). *Les systèmes photovoltaïques : guide de l'acheteur*, [En ligne], <http://canmetenergie.rncan.gc.ca/batiments-communautés/batiments-econergetiques/solaire-photovoltaïque/publications/2927> (Page consulté le 23 mai 2012).

- CHRISTOFFEL, David (2008). « Poésie, photocopie et pas travaillisme. Suivi d'un entretien avec Jacques Donguy », « Littérature et écologie. Vers une écopoétique », *Écologie et politique*, n° 36, [Paris], Éditions Syllepse, p. 99-114.
- CLAIN, Olivier (2006). « Éthique de la responsabilité et culture de la limite : réflexion critique sur la pensée de Hans Jonas », *Pourquoi tardons-nous tant à devenir écologistes ? Limites de la postmodernité et société écologique*, sous la direction de Denis Duclos, Coll. « Sociologies et environnement », Paris, L'Harmattan, p. 15-33.
- COKINOS, Christopher (1994). « What is Ecocriticism? », *The Association for the Study of Literature and Environment*. [En ligne], <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/cokinos/> (Page consultée le 13 avril 2012).
- COLLOT, Michel (1988). « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, [En ligne], n° 47, p. 79-91, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707 (Page consulté le 10 août 2012).
- COOPÉRATIVE LA MAUVE (2006-2011). *Les paniers*, [En ligne], <http://www.lamauve.com/> (Page consultée le 26 février 2012).
- COOK, Nancy (1994). « What is Ecocriticism ? », *The Association for the Study of Literature and Environment*. [En ligne], <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/cook/> (Page consultée le 31 décembre 2012).
- CROCKETT, Harry (1994). « What is Ecocriticism ? », *The Association for the Study of Literature and Environment*. [En ligne], <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/crockett> (Page consultée le 31 décembre 2012).
- DANSEREAU, Pierre (2006). *Interdisciplinarité dans l'aménagement : un propos écologique*, [En ligne], <http://www.udd.org/Francais/Dansereau/Documents/187.html> (Page consultée le 4 janvier 2007).
- DASSOW WALLS, Laura (2011). "From the Modern to the Ecological : Latour on Walden Pound", *Ecocritical Theory. New European Approaches*, under the direction of Axel Goodbody and Kate Rigby, Charlottesville and London, University of Virginia Press, p. 98-110.
- DE CLERCQ, Danielle ([s.d.]). *Étymons grecs et latins du vocabulaire scientifique français*, Louvain, Centre de documentation pour l'enseignement secondaire et supérieur, Louvain-la-Neuve, [En ligne], <http://pot-pourri.fltr.ucl.ac.be/itiner/ebook/etymons.pdf> (Page consultée le 17 décembre 2012).
- DEREMETZ, Alain (1994). « Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom ? », *Mythe et création*, sous la direction de Pierre Cazier, Coll. « UL3 », Lille, Presses universitaires de Lille, p. 15-32.
- DIXON, Terrell (1999). "Inculcating Wildness. Ecomposition, Nature Writing, and the Regreening of the American Suburb", *The Nature of Cities. Ecocriticism and Urban Environments*, under the direction of Michael Bennett and David W. Teague, Tucson, University of Arizona Press, p. 77-90.
- DUCLOS, Denis (2006). « Introduction : Le mouvement de la question écologique entre 1993 et 2006 », *Pourquoi tardons-nous tant à devenir écologistes ? Limites de la postmodernité et société écologique*, Denis Duclos (dir.), Coll. « Sociologies et environnement », Paris, L'Harmattan, p. 7-14.
- DUFRESNE, Jacques (2012). « René Dubos ou le juste milieu », *Encyclopédie de l'agora*, [En ligne], http://agora.gc.ca/documents/rene_dubos--rene_dubos_ou_le_juste_milieu_par_jacques_dufresne (Page consultée le 15 mars 2013).
- DUSSAULT, Stéphan (2010). « Chauffe-eau solaire : flop d'un projet vert », *Protégez-vous*, [En ligne], <http://www.protegez-vous.ca/maison-et-environnement/chauffe-eau-solaire-flop.html> (Page consultée le 3 février 2013).

- ENVIRONMENTAL JUSTICE / ENVIRONMENTAL RACISM (1996, [1991]). « Principles of Environmental Justice », [En ligne], <http://www.ejnet.org/ej/principles.html> (Page consultée le 4 décembre 2012).
- EVERDEN, Neil (1996, [1978]). « Beyond Ecology. Self, Place, and the Pathetic Fallacy », *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, under the direction of Cheryll Glotfelty et Harold Fromm, Athens, University of Georgia Press, p. 92-104.
- FRANCOEUR, Louis-Gilles (2012). « Rio+20 : le sommet politique démarre dans la controverse », *Le Devoir*, (Montréal), 21 juin, p. A1 et A8.
- FREITAG, Michel (2006). « La problématique écologique dans la perspective d'une sociologie critique de la postmodernité », *Pourquoi tardons-nous tant à devenir écologistes ? Limites de la postmodernité et société écologique*, sous la direction de Denis Duclos, Coll. « Sociologies et environnement », Paris, L'Harmattan, p. 97-128.
- FREITAG, Michel et Gilles GAGNÉ (2006). « Brève illustration du concept de postmodernité », *Pourquoi tardons-nous tant à devenir écologistes ? Limites de la postmodernité et société écologique*, sous la direction de Denis Duclos, Coll. « Sociologies et environnement », Paris, L'Harmattan, p. 151-155.
- FRÉMION, Yves et Bruno VILLALBA (2006). « Écologiste (mouvement) », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mouvement-ecologiste/> (Page consultée le 23 mai 2012).
- GAVILLON, François (2008). « Écocritique et écolittérature américaines à l'heure (post- ?) postmoderne », « Littérature et écologie. Vers une écopoétique », *Écologie et politique*, n° 36, [Paris], Éditions Syllepse, p. 85-97.
- GAGNÉ, Gilles (2006). « L'unité d'un système de l'environnement : son caractère inédit dans la nature et dans la culture », *Pourquoi tardons-nous tant à devenir écologistes ? Limites de la postmodernité et société écologique*, sous la direction de Denis Duclos, Coll. « Sociologies et environnement », Paris, L'Harmattan, p. 135-140.
- GLOTFELTY, Cheryll (1996). « Introduction. Literary Studies in an Age of Environmental Crisis », *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, under the direction of Cheryll Glotfelty and Harold Fromm, Athens, University of Georgia Press, p. xv-xxxvii.
- (1994). « What is Ecocriticism ? », *The Association for the Study of Literature and Environment*. [En ligne], <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/glotfelty/> (Page consultée le 1^{er} avril 2012).
- GODON, Norbert (2008). « Tout contre la pollution rationnelle : Dada, poésie sonore, Internationale situationniste », « Littérature et écologie. Vers une écopoétique », *Écologie et politique*, n° 36, [Paris], Éditions Syllepse, p. 53-68.
- GOODBODY, Axel et Kate RIGBY (2011). « Introduction », *Ecocritical Theory: New European Approaches*, under the direction of Axel Goodbody and Kate Rigby, Charlottesville and London, University of Virginia Press, p. 1-14.
- GOODE, David (1990). « Introduction : A Green Renaissance », *Green Cities : Ecologically Sound Approaches to Urban Space*, under the direction of David Gordon, Montréal, Black Rose Books, p. 1-8.
- GRASSÉ, Pierre-Paul (2013). « Stigmergie », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/stigmergie/> (Page consultée le 26 avril 2013).
- GREENPEACE (2007). *Comment sauver le climat. Rejoignez la [R]évolution énergétique*, [En ligne], <http://www.greenpeace.org/canada/fr/System-templates/Site-Settings-Pages/Recherche/?all=comment%20sauver%20le%20climat> (Page consultée le 21 février 2012).
- GUAY, Louis (1987). « Compte rendu. Ouvrage recensé : Michel JURDANT, *Le défi écologiste* », *Recherches sociographiques*, [En ligne], vol. 28, n° 1, p. 169-172, <http://id.erudit.org/iderudit/056277ar> (Page consultée le 24 mai 2012).

- HARDING, Walter (1992). « The Adventures of a Literary Detective in Search of Thoreau », *The Virginian Quarterly Review*, [En ligne], <http://www.vqronline.org/articles/1992/spring/harding-adventures/> (Page consultée le 23 novembre 2012).
- HAYMAN, Richard (1999). « Postindustrial Park or Bourgeois Playground ? Preservation and Urban Restructuring at Seattle's Gas Works Park », *The Nature of Cities. Ecocriticism and Urban Environments*, Michael Bennett et David W. Teague (dir.), Tucson, University of Arizona Press, p. 111-134.
- HEIDEGGER, Martin (1958). « ... L'homme habite en poète... », *Essais et conférences*, Coll. « Tel », 52, Traduction d'A. Préau, [Paris], Éditions Gallimard, p. 224-245.
- HEISE, Ursula K. (1997). « Science and Ecocriticism », *The American Book Review*, [En ligne], vol. 18, n° 5, <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/science/> (Page consultée le 24 mai 2012).
- (2010). « Remapping English », *Ecozon@*, [En ligne], vol. 1, n° 1, p. 27-34, <http://www.ecozona.eu/index.php/journal/article/viewFile/46/68> (Page consultée le 14 avril 2013).
- HOUGH, Michael (1990). « Formed by Natural Process — A Definition of the Green City », *Green Cities: Ecologically Sound Approaches to Urban Space*, under the direction of David Gordon, Montréal, Black Rose Books, p. 15-20.
- HOWARTH, William (1996). « Some Principles of Ecocriticism », *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, under the direction of Cheryll Glotfelty and Harold Fromm, Athens, University of Georgia Press, p. 69-91.
- La Bible. Ancien testament* (2011 [1872]), Traduction de J. N. Darby, *Wikisource*, [En ligne], http://fr.wikisource.org/wiki/Ancien_Testament_-_Darby (page consultée le 7 janvier 2013).
- LACOMBE, Michel (2013). *Entrevue avec Marie Chouinard*, « Marie Chouinard : de gravité et de lumière », *Le 21^e*, Montréal, Radio-Canada, 2 janvier, Entrevue (52 minutes 20 secondes), http://www.radio-canada.ca/emissions/le_21e/2011-2012/archives.asp?date=2013-01-02 (Page consultée le 20 avril 2013).
- LAMBERT, Fernando (1998). « Espace et narration : théorie et pratique », *Étude littéraires*, vol. 30, n° 2, p. 111-121.
- LIGHT, Andrew (1999). « Boys in the Woods. Urban Wilderness in American Cinema », *The Nature of Cities. Ecocriticism and Urban Environments*, Michael Bennett et David W. Teague (dir.), Tucson, University of Arizona Press, p. 137-156.
- LINDEMANS, Micha F. *et al.* (2011). *Encyclopedia Mythica*, [En ligne], <http://www.pantheon.org/> (Page consultée le 24 mai 2012).
- LOVE, Glen (2008, [1999]). « L'écocritique et la science : vers une consilience ? », « Écologie = X. Une nouvelle équation des savoirs », *Labyrinthe*, Traduction de L. Ferri, n° 30, Paris, Labyrinthe, p. 17-36.
- LYON, Thomas J. (1996, [1989]). « A Taxonomy of Nature Writing », *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*, Cheryll Glotfelty et Harold Fromm (dir.), Athens, University of Georgia Press, p. 276-281.
- LYOTARD, Jean-François (1965). « À propos de Cl. Lévi-Strauss. Les Indiens ne cueillent pas des fleurs », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, [En ligne], vol. 20, n° 1, p. 62-83, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1965_num_20_1_421762 (Page consultée le 24 mai 2012).
- (1993). « Oikos », *Political Writings*, [En ligne] Translation by B. Readings and K. P. Geiman, London, UCL Press, p. 96-107, <http://www.scribd.com/doc/25359937/lyotard-jean-francois-political-writings> (Page consultée le 24 mai 2012).
- MANDELBAUM, Jacques (1996). « *La belle Verte*. Film français de Coline Serreau », *Le monde*, 19 septembre 1996, p. 28.

- MELO-MEDINA, Gaston et Abraham A. MOLES (1984). « Microscénarios et vie quotidienne. Une méthode d'analyse », *Communications*, vol. 10, n° 1-3, p. 77-90.
- MORIN, Edgar ([s.d.]). « Entretien avec Edgar Morin (2) : science et philosophie », *Nonfiction*, [En ligne], <http://www.nonfiction.fr/article-960-entretien-avec-edgar-morin-2-science-et-philosophie.htm> (Page consultée le 21 avril 2012).
- MORRIS, David (1990). « The Ecological City as a Self-Reliant City », *Green Cities : Ecologically Sound Approaches to Urban Space*, David Gordon (dir.), Montréal, Black Rose Books, 1990, p. 21-35.
- MYTHOLOGICA (2001-2012). *Le grenier de Clio*, [En ligne], <http://mythologica.fr/> (Page consultée le 24 mai 2012).
- NAESS, Arne (1973). « The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A Summary », *Inquiry*, 16 : 1, p. 95-100, <http://dx.doi.org/10.1080/00201747308601682> (Page consultée le 27 novembre 2012).
- NAESS, Arne (2007, [1973]). « Le mouvement d'écologie superficielle et le mouvement d'écologie profonde de longue portée. Une présentation », *Éthique de l'environnement. Nature, valeur, respect*, Coll. « Textes clés », Traduction de H.-S. Afeissa, Paris, Vrin, p. 51-60.
- NEYRAT, Frédéric (2008). « Écologistes, encore un effort pour devenir antihumanistes... Écologie, humanisme et capitalisme », « Écologie = X. Une nouvelle équation des savoirs », *Labyrinthe*, n° 30, Paris, Labyrinthe, p. 101-111.
- NEYRAT, Frédéric et Charles RUELLE (2008). « Écologie = X. Une introduction », « Écologie = X. Une nouvelle équation des savoirs », *Labyrinthe*, n° 30, Paris, Labyrinthe, p. 9-14.
- PARÉ, Denise (2008). « Habitats, migrations et prédatons. Analyse écocritique de *La héronnière* de Lise Tremblay », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, p. 453-470.
- PÉRICARD, Alain (2006). *Les migrations ville-campagne et leurs conséquences dans les territoires ruraux du Québec*, [En ligne], http://www.solidarite-rurale.gc.ca/pdf/Rapport_Migrations.pdf (Page consultée le 21 juillet 2008).
- PERRIER, Yves (2011). *Guides Perrier : les guides d'habitation et d'écodesign*, [En ligne], http://www.guidesperrier.com/guides_perrier/habitation/frame_accueil.html (Page consultée le 23 mai 2012).
- PROGRAMME DES NATIONS UNIES POUR L'ENVIRONNEMENT (2012). *L'avenir de l'environnement mondial. GEO-5. Résumé à l'intention des décideurs*, [En ligne], http://new.unep.org/geo/pdfs/GEO5_SPM_French.pdf (Page consultée le 23 juin 2012).
- POSTHUMUS, Stéphanie (2005). « Une approche écologique : les lieux d'enfance chez Michel Tournier », *Voix plurielles*, p. 1-12, [En ligne], <http://www.brocku.ca/brockreview/index.php/voixplurielles/article/view/541> (Page consultée le 5 avril 2012).
- (2010). « État des lieux de la pensée écocritique française », *Ecozon@*, vol. 1, n° 1, p. 148-154, [En ligne], <http://www.ecozona.eu/index.php/journal/article/view/24> (Page consultée le 1^{er} décembre 2012).
- (2012). « Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres », *Academia.edu*, p. 1-24, [En ligne], http://www.academia.edu/1099945/Vers_une_ecocritique_francaise_le_contrat_naturel_de_Michel_Serres (Page consultée le 9 décembre 2012).
- PUGHE, Thomas (2005). « Réinventer la nature : vers une éco-poétique », *Études anglaises*, [En ligne] vol. 58, n° 1, p. 68-81, <http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1-page-68.htm> (Page consultée le 23 mai 2012).
- QUÉBEC, OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE (2011). *Grand dictionnaire terminologique*, [En ligne], <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/>.

- RABER, Karen (2007). *Recent Ecocritical Studies of English Renaissance Literature*. [En ligne], http://www.asle.org/assets/docs/raber_elr.pdf (Page consultée le 31 juillet 2012).
- REDIFINING PROGRESS (2011). *Footprint of Nations*, [En ligne], <http://www.ecologicalfootprint.org/> (Page consultée le 23 mai 2012).
- REED, Thomas Vernon (2002). « Toward an Environmental Justice Ecocriticism », *The Environmental Justice Reader: Politics, Poetics, and Pedagogy*, Joni Adamson, Mei Mei Evans et Rachel Stein (dir.), Tucson, University of Arizona Press, p. 145-162.
- REVERSO-SOFTISSIMO (2008). *Reverso. Dictionnaire en ligne*, [En ligne], <http://dictionnaire.reverso.net/>.
- ROBERTS, Gary (1999). « London Here and Now. Walking, Streets, and Urban Environments in English Poetry from Donne to Gay », *The Nature of Cities. Ecocriticism and Urban Environments*, Michael Bennett et David W. Teague (dir.), Tucson, University of Arizona Press, p. 33-54.
- RUECKERT, William (1996, [1978]). « Literature and Ecology : An Experiment in Ecocriticism », *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*, Cheryll Glotfelty et Harold Fromm (dir.), Athens, University of Georgia Press, p. 105-123.
- RHEIN, Catherine (2003). « L'écologie humaine, discipline-chimère », *Sociétés contemporaines*, [En ligne], n^{os} 49-50, p. 167-190, <http://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2003-1-page-167.htm> (Page consultée le 23 mai 2012).
- ROSS, Andrew interviewed by Michael BENNET (1999). « The Social Claim on Urban Ecology », *The Nature of Cities. Ecocriticism and Urban Environments*, Michael Bennett et David W. Teague (dir.), Tucson, University of Arizona Press, p. 15-30.
- RYDEN, Kent (1994). « What is Ecocriticism ? », *The Association for the Study of Literature and Environment*. [En ligne], <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/ryden/> (Page consultée le 31 décembre 2012).
- SCHLENZ, Mark (1994). « Survival Stories : Toward an Ecology of Literary Criticism », *The Association for the Study of Literature and Environment*. [En ligne], <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/schlenz/> (Page consultée le 31 décembre 2012).
- SHUMWAY, David R. (1999). « Nature in the Apartment. Humans, Pets, and the Value of Incommensurability », *The Nature of Cities. Ecocriticism and Urban Environments*, Michael Bennett et David W. Teague (dir.), Tucson, University of Arizona Press, p. 255-275.
- SLOVIC, Scott (1994). « Ecocriticism : Storytelling, Values, Communication, Contact », *The Association for the Study of Literature and Environment*. [En ligne], <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/slovic/> (Page consultée le 11 décembre 2012).
- SMEKENS, Wilfried (1987). « Thématique », *Introduction aux études littéraires : méthodes du texte*, Paris-Gembloux, Éditions Duculot, p. 96-112.
- SOCIÉTÉ CANADIENNE D'HYPOTHÈQUE ET DE LOGEMENT (2004). *Rénovation éconergétique. Études de cas. Les maisons construites avant la Seconde Guerre mondiale*, [En ligne], <http://www.cmhc-schl.gc.ca/odpub/pdf/63644.pdf> (Page consultée le 24 mai 2012).
- SOPER, Kate (2011). « Passing Glories and Romantic Retrievals : Avant-garde Nostalgia and Hedonist Renewal », *Ecocritical Theory : New European Approaches*, Axel Goodbody et Kate Rigby (dir.), Charlottesville and London, University of Virginia Press, p. 17-29.
- STOCK, Mathis (2012). « "Faire avec de l'espace" : pour une approche de l'habiter par les pratiques », *Habiter. Vers un nouveau concept ?*, Brigitte Frelat-Kahn et Olivier Lazzarotti (dir.), Coll. « Recherches », Paris, Armand Colin, p. 57-75.

- SULLIVAN, Laura L. (1999). « You Make Me Feel Like a Natural Woman. The Political Economy of Contemporary Cosmetics Discourse », *The Nature of Cities. Ecocriticism and Urban Environments*, Michael Bennett et David W. Teague (dir.), Tucson, University of Arizona Press, p. 214-230.
- SWEETING, Adam W. (1999). « Writers and Dilettantes. Central Park and the Literary Origins of Antebellum Urban Nature », *The Nature of Cities. Ecocriticism and Urban Environments*, under the direction of Michael Bennett and David W. Teague, Tucson, University of Arizona Press, p. 93-110.
- TAG, Stan (1994). « Four Ways of Looking at Ecocritism », *The Association for the Study of Literature and Environment*. [En ligne], <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/tag/> (Page consultée le 1^{er} avril 2012).
- TIRADO, Reyes ([2008]). *Zones mortes. Comment les engrais agricoles tuent nos rivières, lacs et océans*, [En ligne], <http://www.greenpeace.org/canada/fr/actualites/zone-mortes-lancement/> (Page consultée le 24 mai 2012).
- TOURNIER, Maurice (2001). « Des mots en politique. Homme, humain, étymologie "plurielle" », *Mots*, [En ligne], n° 65, p. 146-152, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mots_0243-6450_2001_num_65_1_2494 (Page consultée le 19 décembre 2012).
- UNITED STATES, GREEN BUILDING COUNCIL (2008). *LEED for Homes Rating System*, [En ligne], <http://www.usgbc.org/ShowFile.aspx?DocumentID=3638> (Page consultée le 24 mai 2012).
- VAILLANCOURT, Jean-Guy (1982, [1981]). « Évolution, diversité et spécificité des associations écologiques québécoises : de la contre-culture et du conservatisme à l'environnementalisme et à l'écosocialisme », *Mouvement écologiste, énergie et environnement. Essais d'écologie*, [En ligne], Coll. « Pratiques sociales », Montréal, Éditions coopératives Albert Saint-Martin, p. 77-100, http://classiques.ugac.ca/contemporains/vaillancourt_jean_guy/essais_ecosociologie/essais_ecosociologie.html (Page consultée le 19 juin 2012).
- (1992). « Deux nouveaux mouvements sociaux québécois : le mouvement pour la paix et le mouvement vert », *Le Québec en jeu. Comprendre les grands défis*, [En ligne], sous la direction de Gérard Daigle et de Guy Rocher, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 791-807 [p. 4-22], http://classiques.ugac.ca/contemporains/vaillancourt_jean_guy/mouvements_sociaux/mouvements_sociaux.html (Page consultée le 19 juin 2012).
- VIGNEAULT, Luc (2006). « Compte rendu. Ouvrage recensé : Faye, Emmanuel, *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie. Autour des séminaires inédits de 1933-1935*, Paris, Albin Michel, 2005, 567 pages », *Philosophiques*, [En ligne], vol. 33, n° 1, p. 310-317, <http://id.erudit.org/iderudit/012965ar> (Page consultée le 24 mai 2012).
- VILLANUEVA GARDNER, Catherine (1999). « An Ecofeminist Perspective on the Urban Environment », *The Nature of Cities. Ecocriticism and Urban Environments*, Michael Bennett et David W. Teague (dir.), Tucson, University of Arizona Press, p. 191-212.
- VILLENEUVE, Claude ([s.d.]). *Écologie : concepts clés*, [En ligne], <http://dsf.ugac.ca/dept/eco-con/formation/Documents/1ecc801/notiecol.pdf> (Page consultée le 3 décembre 2006).
- WAAUB, Jean-Philippe (1985). « Michel Jurdant : un écologue doublé d'un écologiste, un citoyen militant reconnaissance [sic] son pire adversaire, l'expert technocrate qui est en lui », *Cahiers de géographie du Québec*, [En ligne], vol. 29, n° 76, p. 137-145, <http://id.erudit.org/iderudit/021702ar> (Page consultée le 24 mai 2012).
- WALK SCORE (2012). *Walk Score 87*, [En ligne], <http://www.walkscore.com/> (Page consultée le 24 mai 2012).

- WALLACE, Kathleen R. (1999). « "All things natural are strange". Audre Lorde, Urban Nature, and Cultural Place », *The Nature of Cities. Ecocriticism and Urban Environments*, Michael Bennett et David W. Teague (dir.), Tucson, University of Arizona Press, p. 55-76.
- WEILER, Abe H. (1973). « Screen : "Soylent Green" », *New York Times*, April 20, p. 21.
- WORDSWORTH, William (2000). "Preface", *Lyrical Ballads*, [1798] in COUPE, Laurence. *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, London and New York, Routledge, p. 17-20.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2012). « Chemins vers un réenchantement du séjour sur terre », *Donner lieu au monde : la poétique de l'habiter. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, sous la direction d'A. Berque, d'A. de Biase et de P. Bonin, Paris, éditions donner lieu, p. 67-91.

Ouvrages de référence

- ACOT, Pascal (1994). *Histoire de l'écologie*, Coll. « Que sais-je ? », 2876, Paris, Presses universitaires de France, 128 p.
- BERNAND, Carmen (2010). *Quetzalcoatl, le serpent à plumes*, Coll. « Dieux, mythes et héros », [Paris], Larousse, 255 p,
- BRAUSTEIN, Florence et Jean-François PÉPIN (1995). *Les grands mythes fondateurs*, Paris, Ellipses, 189 p.
- CROGNIER, Émile (1994). *L'écologie humaine*, Coll. « Que sais-je ? », 1607, Paris, Presses universitaires de France, 127 p.
- DURAND, Daniel (1979). *La systématique*, Coll. « Que sais-je ? », 1795, Paris, Presses universitaires de France, 127 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien et Joseph COURTÉS (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 2 v.
- IONS, Veronica (1981, [1974]). *Mythologies du monde entier*, Traduction de J. Aymard, [Paris], Bordas, 350 p.
- REY, Alain, dir. (2010). *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2617 p.
- REY, Alain et Josette REY-DEBOVE dir. (2007). *Le nouveau petit Robert*, Paris, Le Robert, 2837 p.
- SIMONNET, Dominique (1994, [1979]). *L'écologisme*, 4^e édition mise à jour, Coll. « Que sais-je ? », 1784, Paris, Presses universitaires de France, 128 p.
- STEELE, Paul R. and Catherine J. ALLEN (2004). *Handbook of Inca Mythology*, Coll. « Handbooks of World Mythology », Santa Barbara, ABC Clio, 319 p.
- WILLIS, Roy (2006). dir. *Mythologies du monde*, Coll. « Histoire universelle », Köln, Evergreen, 320 p.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2003). *L'imaginaire*, Coll. « Que sais-je ? », 649, Paris, Presses universitaires de France, 125 p.
- L'atlas de la mythologie* (1999), Paris, Éditions Atlas, 224 p.

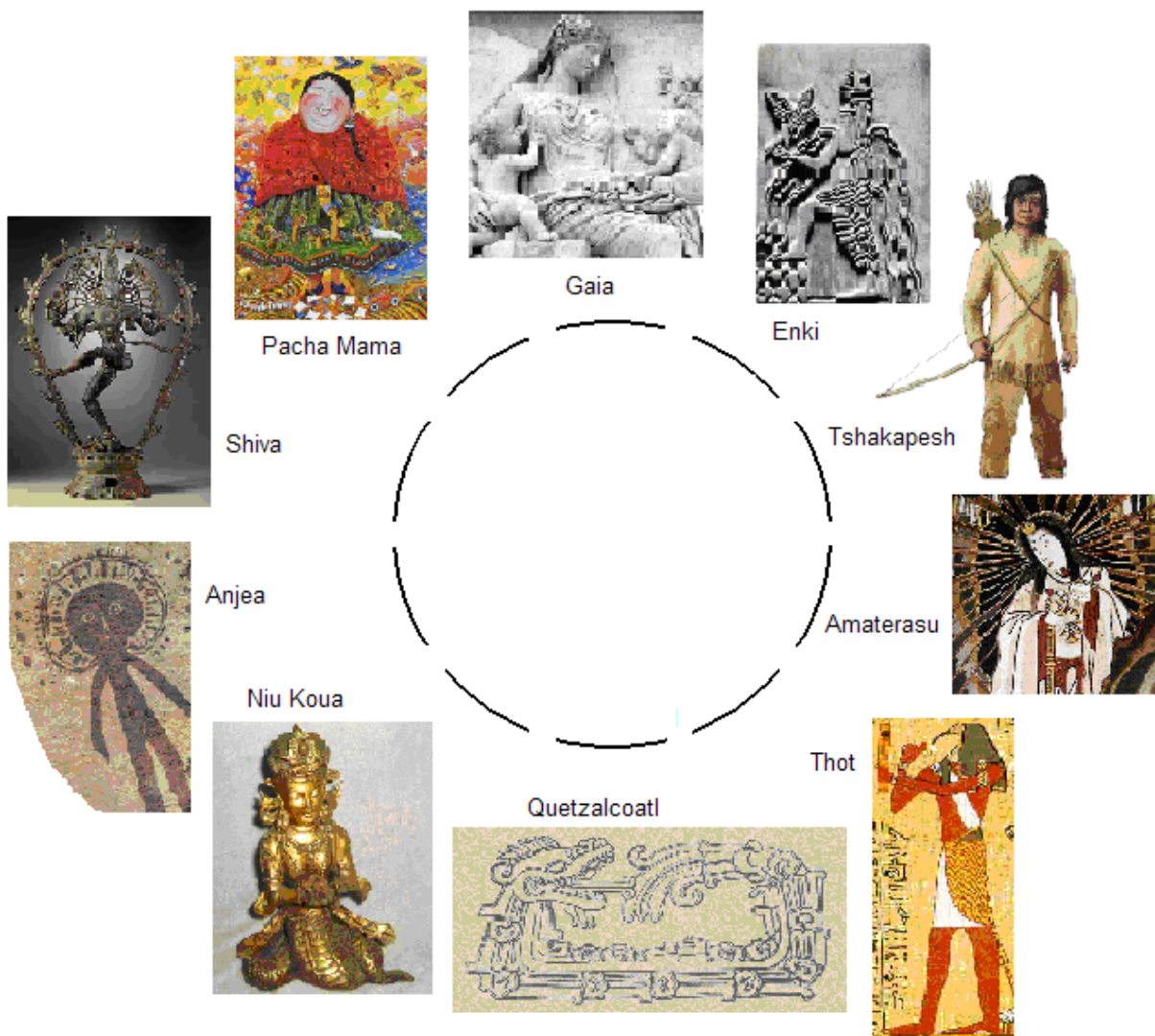
Films, albums et émissions de télévision

- Among the Wild Chimpanzees*, Réalisateur, [s.n.] Washington, National Geographic, 1984, 1 vidéocassette (59 minutes), sonore, couleur, ½ pouce.
- Artisans du changement*, Réalisateur, collectif, Matane, Les Productions Vic Pelletier, RDI, 2009-en cours, Émissions de télévision (60 minutes).

- Blade Runner*, Réalisateur, Ridley Scott, Burbank, Warner Bros, 1982, 1 DVD (117 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- BRAHEM, Anouar (2006). *Le voyage de Sahar*, New York, ECM Records, 1 disque sonore (48 minutes), numérique, stéréo, 4 ¾ pouces.
- Chercher le courant*, Réalisateurs, Nicolas Boisclair et Alexis de Gheldere, Montréal, Production du Rapide-Blanc, 2010, 1 DVD (86 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- COUTURE, CharElie (2010). *Fort rêveur*, New York, Sean Flora, 1 disque sonore (64 minutes), numérique, stéréo, 4 ¾ pouces.
- DESJARDINS, Richard (2011). *L'existoire*, [Montréal], Foukinic, 1 disque sonore (48 minutes), numérique, stéréo, 4 ¾ pouces.
- Il danse avec les loups*, Réalisateur, Kevin Costner, Burbank, Tig Productions, 1990, 1 DVD (181 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- Et la lumière fut*, Réalisateur, Otari Iosseliani, [s.l.], [s.n.], 1989, 1 vidéocassette (106 minutes), sonore, couleur, ½ pouce.
- Habitat 07. Les compagnons du rebut global*, Réalisateur, Michel Pelletier et Simon C. Vaillancourt, Montréal, Blue Storm, 2006, 4 DVD (13 épisodes de 30 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- Koyaanisqatsi : Life Out of Balance*, Réalisateur, Godfrey Reggio, Santa Fe, Institute for Regional Education, 1983, 1 DVD (87 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- L'erreur boréale*, Réalisateur, Richard Desjardins et Robert Monderie, Montréal, Office national du film du Canada, 1999, 1 DVD (68 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- La belle Verte*, Réalisatrice, Coline Serreau, [s.l.], [s.n.], 1996, 1 vidéocassette (99 minutes), sonore, couleur, ½ pouce.
- La marche de l'empereur*, Réalisateur, Luc Jacquet, [s.l.], Bonne Pioche, 2005, 1 DVD (85 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- La vie en vert*, Réalisateur-coordonnateur, André St-Pierre, Montréal, Nouveaux Médias, Télé-Québec, 2005-en cours, Émissions de télévision (22 minutes 58 secondes).
- Le couperet*, Réalisateur, Costa-Gavras, Montreuil, KG Productions, 2005, 1 DVD (123 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- Le dernier continent*, Réalisateur, Jean Lemire, Montréal, Les Films Séville, 2007, 1 DVD (105 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- Le dernier trappeur*, Réalisateur, Nicolas Vanier, Paris, MC4 Productions, 2005, 1 DVD (94 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- L'homme qui plantait des arbres (1987)*, Réalisateur, Frédéric Back, Montréal, Société Radio-Canada, 1 DVD (30 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- Le fleuve aux grandes eaux*, Réalisateur, Frédéric Back, Montréal, Société Radio-Canada, 1993, 1 DVD (24 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- Le jour d'après*, Réalisateur, Nicholas Meyer, Burbank, ABC Circle Films, 1983, 1 vidéocassette (126 minutes), sonore, couleur, ½ pouce.
- Le syndrome chinois*, Réalisateur, James Bridges, Los Angeles, IPC Films, 1979, 1 vidéocassette (122 minutes), sonore, couleur, ½ pouce.
- Les artisans du rebut global*, Réalisateur, Marc St-Onge, Montréal, Blue Storm, 2004, 4 DVD (13 épisodes de 30 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- Les citadins du rebut global*, Réalisateurs, Marc St-Onge, Michel Pelletier et Érik Cimon, Montréal, Blue Storm, 2006, 7 DVD (13 épisodes de 60 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- Les éducateurs : vivre libre et rebelle*, Réalisateur, Hans Weingartner, Berlin, Y3 Film, 1 DVD (124 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- Mon oncle d'Amérique*, Réalisateur, Alain Resnais, [s.l.], Andrea films, 1980, 1 vidéocassette (123 minutes), sonore, couleur, ½ pouce.

- Nausicaä of the Valley of the Wind*, Réalisateur, Hayao Miyasaki, [s.l.], Topcraft, 1984, 1 DVD (116 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- Naqoyqatsi : Life as War*, Réalisateur, Godfrey Reggio, New York, Qatsi Production, 2002, 1 DVD (89 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- Powaqqatsi : Life in Transformation*, Réalisateur, Godfrey Reggio, Santa Fe, Institute for Regional Education, 1988, 1 vidéocassette (100 minutes), sonore, couleur, ½ pouce.
- Safe*, Réalisateur, Todd Haynes, Broadway, Chemical Films, 1995, 1 DVD (118 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- Waterworld*, Réalisateur, Kevin Reynolds, New York, Universal Pictures, 1995, 1 DVD (136 minutes), sonore, couleur, 12 cm.
- Zardoz*, Réalisateur, John Boorman, [s.l.], John Boorman Productions, 1974, 1 DVD (106 minutes), sonore, couleur, 12 cm.

Annexe 1 — Le symposium des dieux



Sources des illustrations

Gaia

[S.n.]. *Gaia Bistro*, [En ligne], 21 mai 2011, http://www.gaiabistro.ca/m_11.asp (Page consultée le 5 juin 2012).

Enki

[S.n.]. « Enki », *Wikipédia*, [en ligne], 1^{er} juin 2012, <http://en.wikipedia.org/wiki/Enki> (Page consultée le 5 juin 2012).

Tshakapesh

MUSÉE RÉGIONAL DE LA CÔTE-NORD. « Le récit de Tshakapesh », *Nametau Innu*, [En ligne], 2010, <http://www.nametauinnu.ca/fr/culture/spiritualite/tshakapesh> (Page consultée le 5 juin 2012).

Amaterasu

FERREIRA, Thales. « Literature e Animação Japonesa (parte 1) », *Tribo do livro*, [En ligne], 19 novembre 2011, <http://www.tribodolivro.com/2011/11/literatura-e-animacao-japonesa-parte-1.html> (Page consultée le 5 juin 2012).

Thot

KINNAER, Jacques. « Thot », *The Ancient Egypt Site*, [En ligne], 30 juin 2011, <http://www.ancient-egypt.org/index.html> (Page consultée le 7 juin 2012).

Quetzalcoatl

[S.n.]. « Quetzalcoatl », *The Dependence Receptors Database*, [En ligne], [s.d.], <http://bis.ifc.unam.mx/DependenceReceptors/> (Page consultée le 7 juin 2012)

Niu Koua

TWAIN, Millenium. *The Great Mother Electrodynamic in China – Sun Crow or Ocean Dragon Divinity?*, [En ligne], [s.d.], <http://groupkos.com/mtwain/NuWa/> (Page consultée le 7 juin 2012).

Anjea

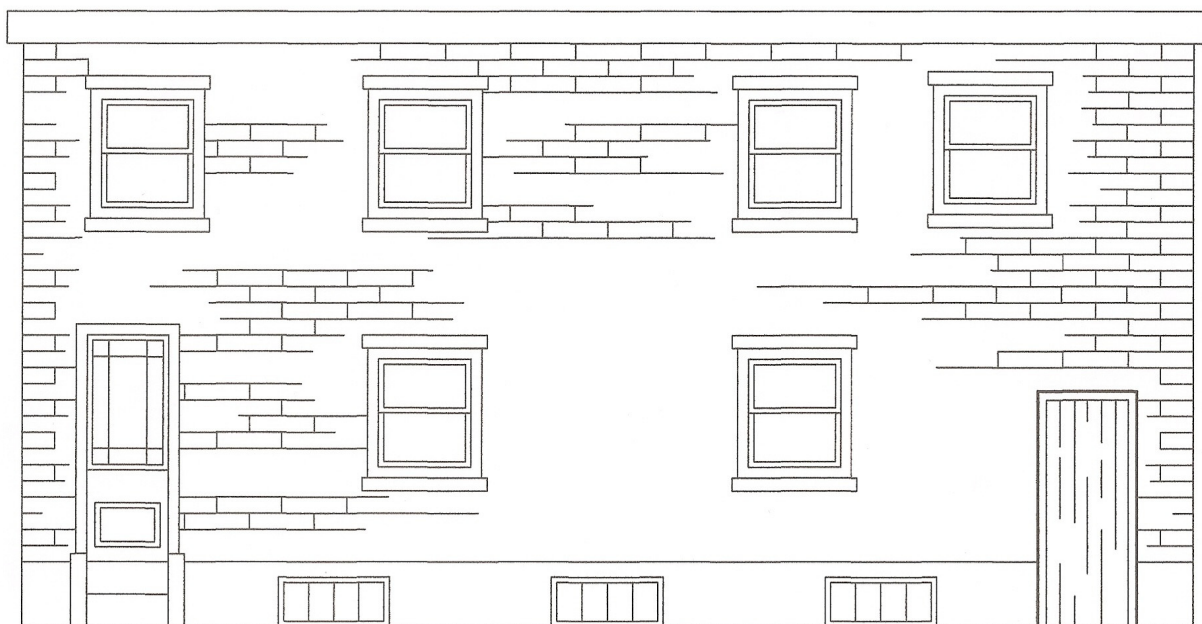
[S.n.]. « Anjea Vodka », *Mt. Uncle Distillery Site*, [En ligne], [s.d.], <http://www.mtuncle.com/2.13.0.html> (Page consultée le 7 juin 2012).

Shiva

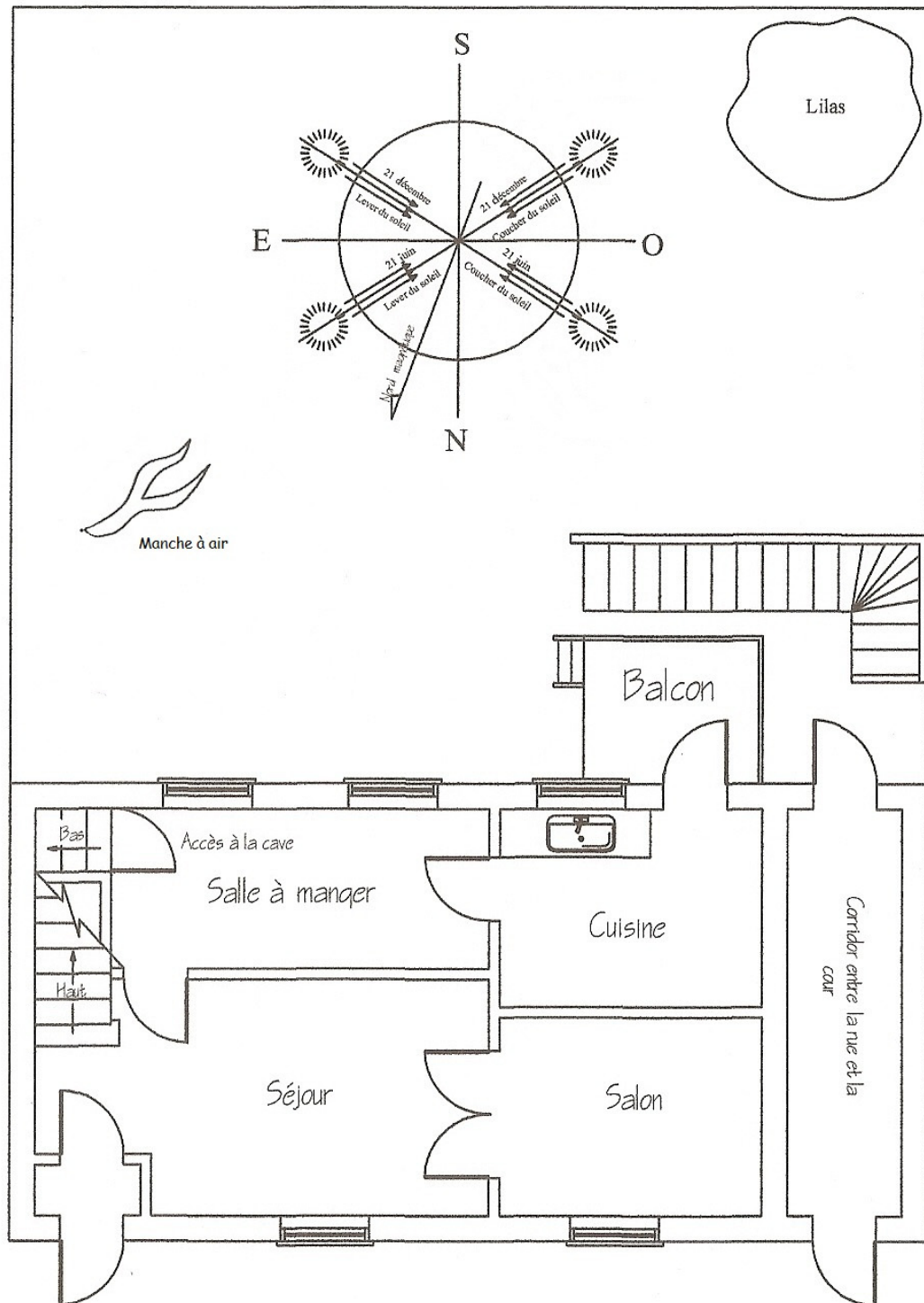
[S.n.]. « Shiva », *Wikipédia*, [En ligne], 5 juin 2012, <http://en.wikipedia.org/wiki/Shiva> (Page consultée le 7 juin 2012).

Pacha Mama

[S.n.]. « Galerie./God sun/Pacha mama », *Salutation internaute !...*, [En ligne], [s.d.], <http://davidpalpacuer.free.fr/anciensite/imagesperso/galerie.php?frame=menu&dir=./Go%20sun/Pacha%20mama> (Page consultée le 7 juin 2012).

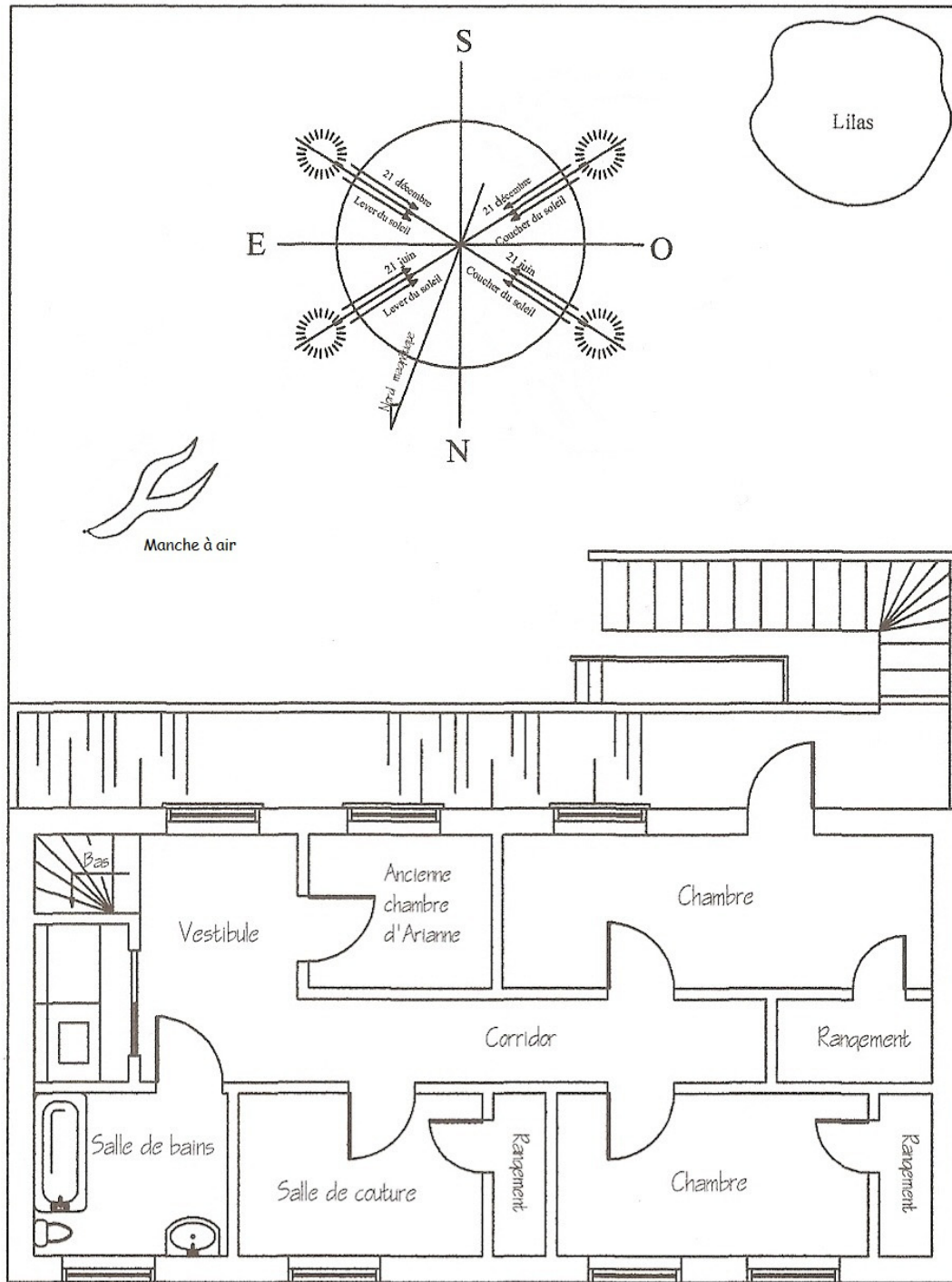
Annexe 2 — Plans de la maison Deschamps**Façade nord****Façade sud**

Rez-de-chaussée

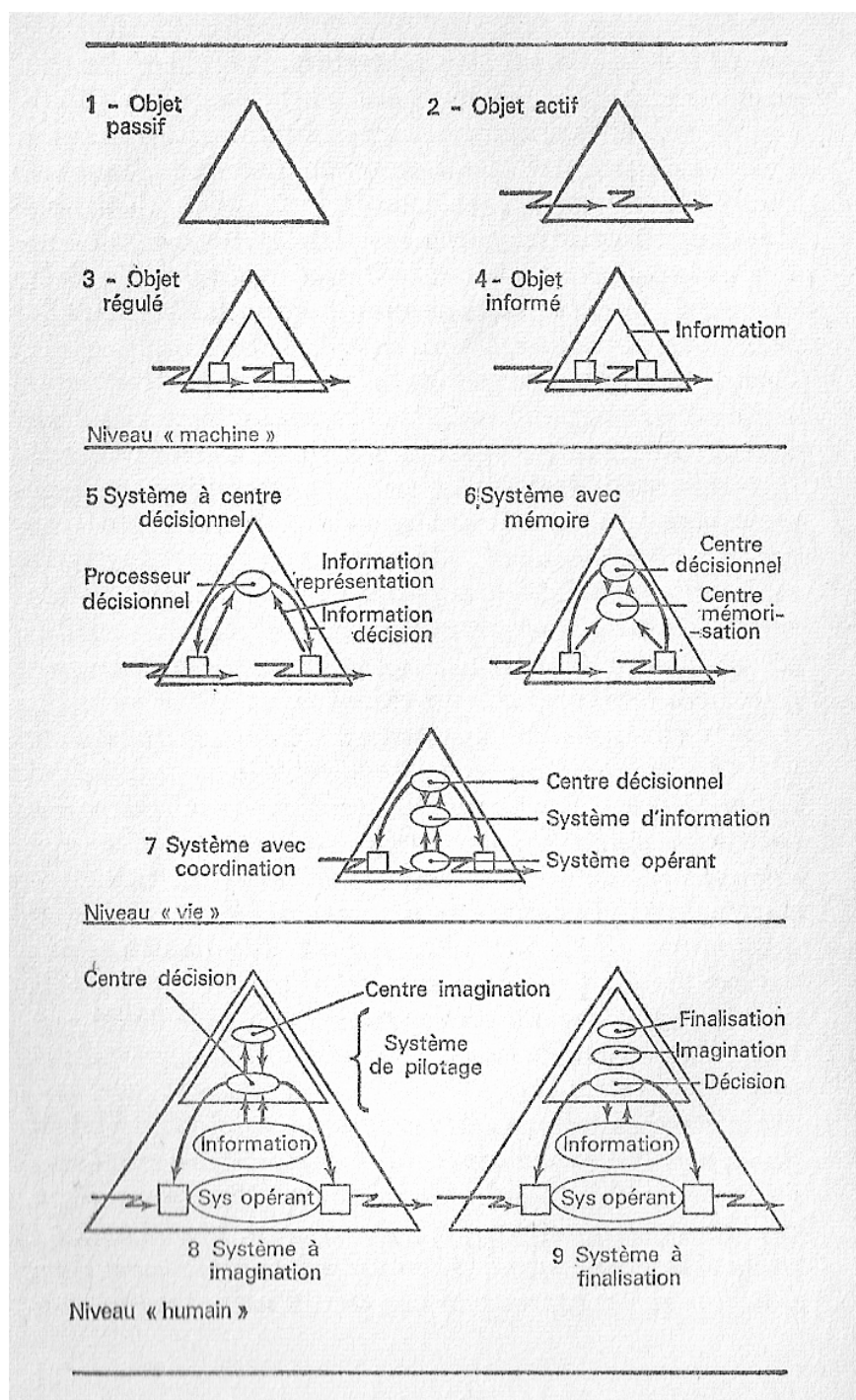


La rose des climats a été réalisée à partir du dessin qui se trouve dans l'ouvrage de Venolia et Lerner, *Rénovation écologique*, p. 40.

Premier étage



Annexe 3 — Représentations systémiques à neuf niveaux



Source : D. DURAND. *La systémique*, Coll. « Que sais-je ? », 1795, Paris, Presses universitaires de France, c1979, p. 28.

Annexe 4 — Paroles des chansons

« Développement durable », *L'existoire*, Richard Desjardins.

À pêche j'me suis perdu
dans des ch'mins d'compagnies,
pus un arbre à perte de vue
« Belle job ! » que j'me suis dit.

Fallait qu'j'me sorte de là,
j'ai app'lé la Sépaq.
J'avais du temps d'avant moi
fait qu'j'ai vidé un lac.

Que c'est que j'vois, l'Indien.
Pas d'bonne humeur pantoute
'ec les oreilles dans l'crin.
Y m'dit : « Tu détruis toute ».

« Quand même ça s'rait ma faute,
qu'est-cé qu'tu veux qu'ça m'fasse ?
Si c'est pas moi c't'un aut'
qui va l'faire à ma place.

Moi itou j'n'ai des enfants.
J'leu'laisse des beaux restants.
Pis si sont pas contents,
Leu'reste l'Agonistan.

Pis toé, toujours vivant ?
Dis-toi qu'c'est mieux que rien.
Pis si t'es pas content,
r'tourne donc d'où c'est que tu viens. »

J'pille, j'pille, j'pille.
Ben correct, ben correct.
J'pile, j'pile, j'pile.
Ché pu quoi faire avec.

Moi, j'en vois pas d'problème :
Skidoo, seadoo, quat'roues
Chu dans « l'club des ben d'même ».
Des fioumes pis ben d'la broue.

C'est pas dans mes talents
d'expliquer l'existence.
Un cerveau à deux temps
Ça pense pas, ça dépense

Chu fier d'être ignorant
pis c'est un droit acquis.
Pas besoin d'être savant
quand t'as un'carte de crédit.

En fait moi j'ai deux bacs :
un bac vert, un bac bleu,
un pour les faces à claques
dans l'aut' j'mets les quêteux.

Pis laisse-moi pas tout seul
avec un écolo.
Une coup'de claques su'a yeule
pis ça va faire d'l'écho.

Y toff'ra pas une ronde
avec ses beaux discours.
Y voudrait sauver l'monde ?
Y va s'sauver tout court.

J'pille, j'pille, j'pille.
Ben correct, ben correct.
J'pile, j'pile, j'pile.
Ché pu quoi faire avec.

Le développement durable
c'est pour ma grosse bedaine.
Pis chu même pus capable
de m'voir le boute d'la graine

Chu dans le pâte et papier,
ben assis su mon cul
pis y en a rien à chier,
le toff d'la FTQ.

« Les ours blancs », *Fort rêveur*, CharElie Couture.

Tant de poussières dans la lumière, tant de nitrates dans les rivières,
 Tant de poissons sortis de la mer, tant de fruits en hiver,
 Tant de containers sur le quai, tant de richesses accumulées,
 Tant d'opinions manipulées, tant de charges à supporter.

Refrain

Abondance à outrance, trop de tout d'un côté,
 Pénuries et carences trop de riens de l'autre côté.
 Nous sommes tous des ours blancs.
 Nous sommes tous des ours blancs.

Tant de produits fabriqués, tant d'inventions dépassées,
 Tant d'animaux empaillés, tant de gorilles dépecés,
 Tant de grands arbres abattus, pâte à papier qu'on ne lit plus,
 Tant de gâchis dans les poubelles, tant de caprices existentiels.

Refrain

A l'école, c'est logique, l'écologie faudrait l'enseigner
 Réapprendre la grammaire de l'eau, de l'air ou de la lumière...
 D'un côté la misère de ceux qui retournent la terre,
 De l'autre la loi des marchés et l'utopie de l'égalité
 Ah ! Les grands mots brandis comme des étendards,
 Fraternité, Égalité, Solidarité, si seulement on pouvait y croire.

Abondance à outrance, trop de tout d'un côté,
 Pénuries et carences, trop de riens de l'autre côté
 On préfère le nier, feindre de l'ignorer
 Trop d'excès d'un côté, de l'autre pas assez.
 Nous sommes tous des ours blancs.
 Nous sommes tous des ours blancs.

Annexe 5 — Quelques définitions de l'écocritique

Slovic (1994)

Le terme signifie soit l'étude du *nature writing* par voie de n'importe quelle approche soit, inversement, l'examen des implications écologiques et des **relations humain-nature** dans n'importe quel texte littéraire, même les textes qui semblent (à première vue) oubliés du monde non humain ([en ligne]).

Glotfelty (1994)

L'écocritique est l'étude de la **relation** entre la **littérature** et l'**environnement physique**. Tout comme la critique féministe examine le langage et la littérature à partir d'une perspective consciente du genre et la critique marxiste apporte à sa lecture des textes une prise de conscience des modes de production et des classes économiques, l'écocritique adopte une approche des études littéraires centrée sur la terre. [...] L'écocritique prend pour sujet les **interconnexions** entre la **nature** et la **culture**, en particulier les artefacts culturels du langage et de la littérature ([en ligne]).

Buell (1995)

[L]'étude de la **relation** entre la **littérature** et l'**environnement** conduite dans l'esprit d'un engagement à une praxis environnementaliste (2001 : 267).

Heise (1997)

L'écocritique analyse le **rôle** que l'**environnement naturel** joue dans l'imagination d'une **communauté culturelle** à un moment historique spécifique, examinant comment le concept de « nature » est défini, quelles valeurs lui sont assignées ou déniées et pourquoi, ainsi que la manière dont la relation entre les humains et la nature est envisagée. Plus spécifiquement, elle investigate comment la nature est utilisée littéralement ou métaphoriquement dans certains genres et tropes littéraires ou esthétiques, et quels postulats à propos de la nature sous-tendent les genres qui peuvent ne pas aborder directement ce sujet. Cette analyse en retour permet à l'écocritique d'évaluer comment certains concepts historiquement conditionnés de la nature et du naturel, et particulièrement ses constructions littéraires et artistiques, en sont venus à former les conceptions actuelles de l'environnement. De plus, certains écocritiques comprennent leur travail intellectuel comme une intervention directe dans les débats sociaux, politiques, et économiques actuels à propos de la pollution et de la préservation environnementales ([en ligne]).

Kerridge (1998)

L'écocritique veut retracer les **idées** et les **représentations environnementales**, où qu'elles apparaissent, pour voir plus clairement un débat, souvent en partie occulté, qui semble avoir lieu dans un grand nombre d'espaces culturels. Surtout, l'écocritique cherche à évaluer les textes et les idées en termes de leur cohérence et de leur utilité comme réponses à la crise environnementale (cité par Garrard, 2004 : 4).

Garrard (2004)

[L]'écocritique est l'étude de la **relation** de l'**humain** et du **non-humain**, à travers l'histoire culturelle humaine et entraînant l'analyse critique du terme « humain » lui-même (5).

Adamson, Evans, Stein (2002)

[La justice environnementale est] le **droit** de toute **personne** au partage équitable des bénéfices accordés par un **environnement** sain. [L'environnement est défini comme] les lieux dans lesquels nous vivons, travaillons, jouons et célébrons nos cultes (4).

Posthumus (2005)

[T]oute analyse (psychologique, sociologique, littéraire ou autre) d'un discours (politique, philosophique, scientifique ou autre) qui parle du milieu (urbain, naturel, social, institutionnel ou autre) et des **rapports** entre ce **milieu** et l'**être humain** (3).

Annexe 6 — Extrait du découpage analytique de *Soleil vert*

N°	Segment	Min.	Plans	Mentions	Lieux et description	Personnages et description	Répliques	Musique	Sons
XX		0:00:08 0:03:06	Montage dynamique de plans d'images fixes.	SOYLENT GREEN (0:02:59 0:03:05)	• Multiples Formation de la ville de New York à partir d'une photo de famille jusqu'à la mégapole fumeuse.			Musique instrumentale : piano, cuivres...	À la fin du montage : sirène.
1		0:03:06 0:03:19	Plan général en plongée.	THE YEAR: 2022 THE PLACE: NEW YORK CITY THE POPULATION: 40.000.000 (0:03:07 0:03:18)	• Rue — extérieur — jour Une enfilade de maisons d'au moins trois étages. On devine que l'une d'elle est celle du personnage principal à cause du son qui se prolonge dans la séquence suivante.	Des figurants se dirigent vers l'intérieur des immeubles. D'autres sont serrés sur les balcons.	Voix sortant d'un haut-parleur dans la rue : Ramassage première catégorie. Ramassage première catégorie. Rue interdite aux non-autorisés d'ici une heure. Rue interdite...	Fin de la musique.	Sirène.
2		0:03:19 0:03:49	Plan américain. Travelling arrière.		• Appartement — intérieur — jour À droite : le lit de Thorn. À gauche : une commode surmontée d'un téléviseur. Murs en bois. Vêtements accrochés au mur. Le déplacement de Thorn laisse voir une cloison qui s'ouvre sur une chambre dont les murs sont couverts de livres. On peut difficilement y distinguer Sol qui travaille à une petite table adossée au mur de l'autre côté du téléviseur. Une table de cuisine est au milieu de la pièce principale et une bicyclette stationnaire, dans l'ouverture de la chambre. À l'autre bout de cette pièce se trouve un bidon jaune dans un coin.	• Thorn Assis sur son lit, il finit d'enfiler un T-shirt blanc. Il semble fatigué et pose un moment la paume de ses mains sur ses arcades sourcilières. Il allume le téléviseur et se lève. Il traverse la pièce. Il prend une lame et la frotte à l'intérieur d'un verre afin de l'affûter. Il prend un rasoir pour y ajuster la lame.	... aux non-autorisés d'ici une heure. ANNONCEUR : Cet entretien avec le gouverneur Henri Santini vous est offert par Soleil rouge et Soleil jaune, des végétaux à grande puissance énergétique et le tout nouveau...		Fondue de la sirène. Bruit du bouton du téléviseur. Bruit de la lame sur le verre. Bruit du verre déposé.
3		0:03:49 0:04:09	INSERT sur la télévision. Plan rapproché taille sur Richard. Plan rapproché taille sur Santini.		• Appartement — intérieur — jour Écran d'un téléviseur qui a l'apparence de ceux des années 1970. L'annonceur est assis derrière une table devant un rideau couleur bois. À gauche de cette table, Santini est sur une chaise munie d'accoudoirs.	• Annonceur (Richard) Il est habillé en bleu. Il montre un biscuit de Soleil vert de sa main droite. • Le gouverneur Henri Santini Il est vêtu d'une chemise beige par-dessus un col roulé noir. Il est assis et ne semble pas confortable. Il vérifie l'ajustement du micro fixé à sa	... et délicieux Soleil vert : l'aliment miracle au concentré de plancton recueilli dans les mers et océans du monde. En raison même de son immense popularité, Soleil vert est devenu une denrée rare. N'oubliez pas que c'est mardi le jour de Soleil vert. Je passe la parole au gouverneur Santini.		

N°	Segment	Min.	Plans	Mentions	Lieux et description	Personnages et description	Répliques	Musique	Sons
			Plan rapproché taille sur R. Plan rapproché taille sur S.			chemise puis joint les doigts, coudes appuyés aux accoudoirs.	SANTINI : Merci Richard, merci. C'est un plaisir pour moi d'être ici...		
4		0:04:09 0:04:19	Plan américain.		• Appartement — intérieur — jour Ouverture de la cloison et mur où se trouve le téléviseur. En fond de scène, les étagères pleines de livres. Au-dessus du téléviseur, une autre étagère supporte d'autres livres. Des fils électriques descendent du plafond devant Sol.	• Sol Barbe blanche, coiffé d'un béret noir. Il porte une chemise imprimée moirée brune, des pantalons ajustés à la taille avec une ceinture. Il contourne la cloison et éteint le téléviseur. Il veut retourner à sa table mais, interrompu par Thorn, il reste dans l'ouverture de la cloison.	... cet après-midi et de pouvoir m'adresser à la population de New York. SOL : Foutaises. THORN : Hey...		Bruit du bouton du téléviseur.
5		0:04:19 0:04:21	Gros plan sur Thorn, profil.		• Appartement — intérieur — jour Un linge blanc, qui ressemble à une chemise recyclée, est accroché à côté du miroir. En fond de scène, le bidon jaune.	• Thorn Devant un miroir, Thorn est en train de se raser.	... au sujet de mes quatre affaires en cours, t'as peut-être des tuyaux à me donner ?		
6		0:04:19 0:04:39	Plan américain sur Thorn, profil. Travelling de gauche à droite. Plan américain sur Sol, face.		• Appartement — intérieur — jour Le travelling permet de voir une autre section de la pièce. Une bibliothèque pleine de livres est adossée à la cloison gauche près de la porte d'entrée au fond. Un tuyau monte du plancher au plafond devant la bibliothèque. Du côté gauche, une boîte brune ressemble à un petit réfrigérateur déposé sur un buffet. Au-dessus du réfrigérateur se trouve une étagère où sont disposées ce qui semble être des batteries.	• Thorn Toujours à se raser. • Sol À sa table de travail, il prend une tablette rigide où il lit des informations. Il revient vers la table de la cuisine où il dépose la tablette.	SOL : Mathewson, meurtre. Il n'est plus dans ta juridiction, il s'est taillé à Philadelphie. Churgoff, meurtre. Est entré au foyer hier...		Bruit de la tablette sur la table.
7		0:04:39 0:04:44	Gros plan sur Thorn, profil.		• Appartement — intérieur — jour <i>Idem</i> au plan 5.	•Thorn Il rase la portion sous la lèvre inférieure, puis au-dessus de la lèvre supérieure. Il vérifie la qualité du rasage sous le nez avec le majeur de la main gauche.	... Donaldson, viols répétés. Fiché dans le Bronx.		

Annexe 7 — Extrait du découpage analytique de *La belle Verte*

Plan	Code	Minutage	Cadrage	Mentions	Description des lieux	Description des personnages	Dialogue	Musique	Sons
XX		0:00:14 0:02:03	Montage de gros plans et panoramique. (25 plans)	(GÉNÉRIQUE) (Le titre du film apparaît sur le panoramique.) LA BELLE VERTE un film de COLINE SERREAU	• Multiples Œil d'un taurillon de race Aubrac ; rapide ; œil de bovin ; yeux humains ; yeux de loup ? ; rides sur l'eau ; œil de cheval ; dunes de sable ; autres dunes ; autres yeux humains ; œil de cheval ; autre rapide ; vent dans les feuilles d'un arbre ; autres yeux humains ; vent dans un arbre ; œil de cheval ; rapide ; autres yeux humains ; nuages au levant ; autres yeux humains ; œil de cheval ; rapide ; autre rapide ; retour au vent dans les feuilles d'un arbre ; panoramique sur des collines de Lozère du Languedoc-Roussillon probablement en Aubrac.			Musique concrète : eau, oiseaux, vent. Fin de la musique.	
1		0:02:03 0:02:06	Plan général.		• Chemin 1 — extérieur — jour Pâturage vallonné sur un haut plateau. Une crête traverse l'écran de gauche à droite, plus élevée à gauche. Le vallon du fond est bordé d'arbres.	• Groupe humain Le groupe s'avance au creux de la crête.		Début du <i>Cherubic hymn n° 7</i> de Dmitri Bortniansky	
2		0:02:06 0:02:10	Plan général.		• Chemin 2 — extérieur — jour Pâturage. Une autre crête plus accidentée traverse de gauche à droite, plus élevée cette fois à droite. En fond de scène, un flanc basaltique et le ciel.	• Deux groupes humains Un premier groupe descend en procession de l'élévation à droite et tourne vers la droite. Un autre groupe, moins nombreux, arrive de la gauche. Les deux groupes convergent.		<i>Cherubic hymn n° 7</i>	
3		0:02:10 0:02:14	Plan général.		• Chemin 2 — extérieur — jour Pâturage. Autre angle du paysage du plan précédent. On voit un peu le flanc rocheux de l'élévation à droite et la pente vers la gauche. En fond de scène, le ciel.	• Un groupe humain L'un des deux groupes du plan précédent descend le flanc de la colline. On les voit d'un peu plus près.		<i>Cherubic hymn n° 7</i>	
4		0:02:14 0:02:18	Plan général.		• Chemin 3 — extérieur — jour Pâturage. Un vaste plateau bordé au fond à gauche par une élévation qui se détache sur le ciel.	• Un groupe humain Un autre groupe descend en une longue procession qui ondule dans le paysage de la gauche vers la droite.		<i>Cherubic hymn n° 7</i>	
5		0:02:18 0:02:22	Plan général.		• Chemin 3 — extérieur — jour Pâturage. Le même plateau emplit maintenant l'écran de verdure.	• Un groupe humain Détail sur les sinuosité de la procession. On distingue au		<i>Cherubic hymn n° 7</i>	

Plan	Code	Minutage	Cadrage	Mentions	Description des lieux	Description des personnages	Dialogue	Musique	Sons
						loin quelques bêtes blanches, peut-être des moutons. On les voit de plus près.			
6		0:02:22 0:02:25	Plan général.		• Chemin 1 — extérieur — jour Pâturage. La pente est traversée par une diagonale d'humains.	• Un groupe humain Le groupe s'avance vers la droite.		<i>Cherubic hymn n° 7</i>	
7		0:02:25 0:02:28	Plan général.		• Chemin 2 — extérieur — jour Pâturage. Au pied de l'élévation.	• Deux groupes humains Les deux processions sont en train de fusionner.		<i>Cherubic hymn n° 7</i>	
8		0:02:28 0:02:32	Plan général.		• Chemin 3 — extérieur — jour Pâturage. Le cadrage est un peu plus serré.	• Un groupe humain Une procession assez large descend la pente vers la gauche. On reconnaît une dizaine de bovins blancs et des bêtes plus petites, blanches aussi.		<i>Cherubic hymn n° 7</i>	
9		0:02:32 0:02:36	Plan général.		• Chemin 2 — extérieur — jour Pâturage.	• Un groupe humain Les gens marchent vers la droite.		<i>Cherubic hymn n° 7</i>	Voix au loin.
10		0:02:36 0:02:39	PE sur un troupeau.		• Chemin 3 — extérieur — jour Pâturage. Une douzaine de moutons paissent. En arrière-plan, un cran montagneux. À l'avant-plan, à droite, se dresse une fleur mauve.			<i>Cherubic hymn n° 7</i>	Voix au loin.
11		0:02:39 0:02:52	Plan général. Travelling vers la droite et le haut.		• Agora — extérieur — jour Pâturage. Fond de la vallée. Le travelling traverse une pente qui descend vers la gauche jusqu'à un groupe humain.	• L'assemblée Un premier groupe de personnes est assemblée dans l'agora et regarde vers la droite. • Un groupe humain Les gens descendent vers l'agora. Quelques personnes agitent des tissus blancs.	QUELQU'UN DE L'ASSEMBLÉE : (De très loin.) You hou ! QUELQU'UN DU GROUPE : (De très loin.) You hou !	<i>Cherubic hymn n° 7</i>	Voix au loin.
12		0:02:52 0:02:56	PE sur l'assemblée.		• Agora — extérieur — jour Pâturage. Fond de la vallée.	• L'assemblée On voit les gens de plus près. Ils sont tournés vers la droite et saluent du bras.		<i>Cherubic hymn n° 7</i>	Voix au loin.
13		0:02:56 0:03:03	Plan général.		• Agora — extérieur — jour Pâturage. Fond de la vallée. Le plan laisse voir le cran montagneux, au loin, dans le secteur droit de l'écran, et une crête douce à gauche. À la manière d'une étoile, les processions forment cinq branches qui se rejoignent au centre.	• L'assemblée • Des groupes humains Ils convergent vers le centre.		<i>Cherubic hymn n° 7</i>	Les voix, plus proches.

Annexe 8 — Tableaux de synthèse des lieux dans *Soleil vert*

Ville de New York (lieu primaire et lieux secondaires)				Extérieur								
N ^{bre}	Plan A	Plan ζ	N ^{bre} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions	
1	1	1	1	00:03:06	00:03:19	00:00:13	13	0,24	Rue devant l'immeuble chez Thorn	Des gens	Évacuer	
	108	108	1	00:21:39	00:21:50	00:00:11	11	0,20	<i>Idem</i>	Thorn, deux manœuvres	Ramener	
	246	248	3	00:38:28	00:38:51	00:00:23	23	0,42	<i>Idem</i>	Thorn, un être caché	Être suivi	
2	35	35	1	00:07:59	00:08:06	00:00:07	7	0,13	Stationnement chez Gilbert	Des gens	Survivre	
3	53	64	12	00:10:53	00:12:00	00:01:07	67	1,23	Douve devant l'immeuble chez Simonson	Gilbert	Trangresser	
4	173	175	3	00:28:18	00:29:22	00:01:04	64	1,17	Marché	Foule, agents, Sol	S'approvisionner	
	385	390	6	00:56:02	00:56:39	00:00:37	37	0,68	<i>Idem</i>	Foule, vendeur, clients	Vendre / Acheter	
	392	408	17	00:56:51	00:59:20	00:02:29	149	2,73	<i>Idem</i>	Foule, policiers, Thorn, Gilbert	Contrôler / Tuer	
	412	464	53	00:59:28	01:02:25	00:02:57	177	3,24	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	
5	176	181	6	00:29:22	00:30:13	00:00:51	51	0,93	Rue devant l'immeuble chez Fielding	Thorn, des gens, Fielding	Espionner	
6	*		6	S. O.	S. O.	00:00:44	44	0,81	Téléphone extérieur près de chez Thorn	Thorn, un espion	Désobéir	
7	343	346	4	00:49:54	00:50:16	00:00:22	22	0,40	Parvis d'église	Thorn, un enfant, une morte	Secourir	
	727	728	2	01:29:22	01:29:32	00:00:10	10	0,18	<i>Idem</i>	Thorn, Fielding	Accomplir	
8	373	373	1	00:54:23	00:54:30	00:00:07	7	0,13	Terrain vague, autrefois Gramercy Park	Santini et sa famille, un garde	Visiter	
9	500	500	1	01:04:36	01:04:40	00:00:04	4	0,07	Rue devant l'Échange, autrefois Public Library	Sol	S'informer	
	682	683	2	01:26:30	01:26:40	00:00:10	10	0,18	<i>Idem</i>	Thorn, un homme	Témoigner	
	696	708	13	01:27:50	01:28:20	00:00:30	30	0,55	<i>Idem</i>	Thorn, Fielding, trois hommes	Affronter	
10	537	539	3	01:09:49	01:10:19	00:00:30	30	0,55	L'approche du foyer, rue et façade	Sol, une portière	Aller mourir	
	548	548	1	01:12:14	01:12:19	00:00:05	5	0,09	<i>Idem</i>	Thorn	Empêcher	
11	610	612	3	01:18:54	01:19:22	00:00:28	28	0,51	Pourtour du foyer	Thorn, une portière, des gens	Prouver	
12	545	545	1	01:11:46	01:11:49	00:00:03	3	0,05	Rue en direction du foyer	Thorn	Empêcher	
13	624	629	6	01:20:24	01:21:02	00:00:38	38	0,70	En direction de l'usine	<i>Idem</i>	S'orienter	
14	630	650	21	01:21:02	01:22:32	00:01:30	90	1,65	Sur le terrain de l'usine	Thorn, gardes, conducteurs	Constater	
	680	681	2	01:26:15	01:26:30	00:00:15	15	0,27	<i>Idem</i>	Thorn	Fuir	
15	**		6	S. O.	S. O.	00:00:53	53	0,97	Téléphone extérieur près de l'échange	<i>Idem</i>	Se signaler	
16	709	714	6	01:28:20	01:28:43	00:00:23	23	0,42	Une ruelle	Thorn, Fielding, deux hommes	S'enfuir	
17	715	726	12	01:28:43	01:29:22	00:00:39	39	0,71	Un cimetière	Thorn, Fielding, un homme	Se sauver	
Totaux partiels			193			00:17:30	1050	19,24				

* Numéro des plans : 249, 251, 253, 255, 257, 259

** Numéro des plans : 684-685, 687, 689, 691, 693

L'appartement de Thorn et de Sol (lieu primaire et lieux secondaires)
Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	2	33	32	00:03:19	00:07:52	00:04:33	273	5,00	Pièce principale	Thorn, Sol	Se lever / Manger
	110	140	31	00:22:12	00:25:00	00:02:48	168	3,08	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Rapporter
	205	238	34	00:33:32	00:36:22	00:02:50	170	3,11	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Manger
	242	245	4	00:37:44	00:38:28	00:00:44	44	0,81	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Aller travailler
	541	542	2	01:10:39	01:11:02	00:00:23	23	0,42	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Empêcher
2	34	34	1	00:07:52	00:07:59	00:00:07	7	0,13	Escalier menant à l'appartement chez Thorn	Thorn, un gardien, des dormeurs	Sortir
	109	109	1	00:21:50	00:22:12	00:00:22	22	0,40	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Rentrer
3	239	241	3	00:36:22	00:37:44	00:01:22	82	1,50	Bureau de Sol	Thorn, Sol	Faire rapport
Totaux partiels			108			00:13:09	789	14,46			

L'abri de fortune de Gilbert (lieu primaire)
Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	36	38	3	00:08:06	00:09:04	00:00:58	58	1,06	Voiture familiale de Gilbert	Gilbert, Donovan, femme, bébé	Armer
Totaux partiels			3			00:00:58	58	1,06			

L'appartement de Simonson (lieu primaire et lieux secondaires)

Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	39	46	8	00:09:04	00:10:06	00:01:02	62	1,14	Salon	Shirl, Simonson, Donovan	Jouer
	66	80	15	00:12:18	00:13:41	00:01:23	83	1,52	<i>Idem</i>	Simonson, Gilbert	Mourir / Assassiner
	84	85	2	00:14:57	00:17:05	00:02:08	128	2,35	<i>Idem</i>	Thorn, Fielding	Constater
	89	105	17	00:18:46	00:20:42	00:01:56	116	2,13	<i>Idem</i>	Thorn, Shirl, Wargner, brigadiers	Corroborer
	261	268	8	00:40:03	00:42:12	00:02:09	129	2,36	<i>Idem</i>	Shirl, huit femmes, Thorn	Fêter
	295	319	25	00:44:54	00:47:23	00:02:29	149	2,73	<i>Idem</i>	Charles, huit femmes, Thorn, Shirl	Se mesurer
	328	341	14	00:48:24	00:49:34	00:01:10	70	1,28	<i>Idem</i>	Shirl, Thorn	Céder
	508	513	6	01:05:48	01:07:18	00:01:30	90	1,65	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Être emmuré
	531	536	6	01:08:43	01:09:49	00:01:06	66	1,21	<i>Idem</i>	Shirl, le nouveau locataire	Se vendre
	*		5	S. O.	S. O.	00:00:17	17	0,31	Salon: téléphone	Shirl	Vivre
2	65	65	1	00:12:00	00:12:18	00:00:18	18	0,33	Corridor à un étage inférieur	Gilbert, un gardien	Se dissimuler
3	81	81	1	00:13:41	00:14:18	00:00:37	37	0,68	Bureau de Charles et hall de l'immeuble	Charles, Thorn, un gardien	Se justifier
4	82	82	1	00:14:18	00:14:33	00:00:15	15	0,27	Corridor devant chez Simonson	Thorn, Charles	Guider
	107	107	1	00:21:31	00:21:39	00:00:08	8	0,15	<i>Idem</i>	Thorn, Charles, Wagner, Fielding...	S'éclipser
5	83	83	1	00:14:33	00:14:57	00:00:24	24	0,44	Antichambre	Thorn, Shirl, Fielding	Se présenter
	88	88	1	00:18:05	00:18:46	00:00:41	41	0,75	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Regretter
	106	106	1	00:20:42	00:21:31	00:00:49	49	0,90	<i>Idem</i>	Shirl, Fielding, Thorn, Wagner...	Disposer
	495	499	5	01:04:11	01:04:36	00:00:25	25	0,46	<i>Idem</i>	Thorn, Shirl	S'inquiéter
6	514	516	3	01:07:18	01:07:26	00:00:08	8	0,15	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Se quitter
	86	86	1	00:17:05	00:17:37	00:00:32	32	0,59	Salle de bain	Thorn	Se laver
	342	342	1	00:49:34	00:49:54	00:00:20	20	0,37	<i>Idem</i>	Shirl, Thorn	Se doucher
7	87	87	1	00:17:37	00:18:05	00:00:28	28	0,51	Chambre	Thorn	Chaparder
	269	294	26	00:42:12	00:44:54	00:02:42	162	2,97	<i>Idem</i>	Thorn, Shirl	Éprouver
	320	327	8	00:47:23	00:48:24	00:01:01	61	1,12	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Inviter
Totaux partiels			158			00:23:58	1438	26,35			

* Numéro des plans : 686, 688, 690, 692, 694

L'appartement de Fielding (lieu primaire et lieux secondaires)
Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	182	182	1	00:30:13	00:30:29	00:00:16	16	0,29	Escalier	Gardien, Thorn	Passer
2	183	194	12	00:30:29	00:32:35	00:02:06	126	2,31	Pièce principale	Martha, Thom	Confronter
	196	204	9	00:32:56	00:33:32	00:00:36	36	0,66	<i>Idem</i>	Martha, Thom	Chaparder
3	466	494	29	01:02:33	01:04:11	00:01:38	98	1,80	<i>Idem</i>	Fielding, Martha, Thom	Battre
	195	195	1	00:32:35	00:32:55	00:00:20	20	0,37	Chambre	Thorn, Martha	Évaluer
4	465	465	1	01:02:25	01:02:33	00:00:08	8	0,15	Corridor	Fielding	Se méfier
Totaux partiels			53			00:05:04	304	5,57			

L'église (lieu primaire et lieux secondaires)
Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	347	361	15	00:50:16	00:52:59	00:02:43	163	2,99	L'entrée, la nef et le sanctuaire	Thorn, enfant, sœur, prêtre, pauvres	Savoir
	729	775	47	01:29:32	01:34:04	00:04:32	272	4,98	<i>Idem</i>	Thorn, Fielding, pauvres, Hatcher...	Révéler
2	382	384	3	00:55:19	00:56:02	00:00:43	43	0,79	Le confessionnal	Fielding, le prêtre, les pauvres	Assassiner
Totaux partiels			65			00:07:58	478	8,76			

Le commissariat (lieu primaire et lieux secondaires)
Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	141	141	1	00:25:00	00:25:41	00:00:41	41	0,75	Salle commune à l'entrée	Agents, réclamants, Thorn	Planifier
	372	372	1	00:54:08	00:54:23	00:00:15	15	0,27	<i>Idem</i>	Thorn,	Assigner
2	142	172	31	00:25:41	00:28:18	00:02:37	157	2,88	Bureau de Hatcher	Hatcher, Thorn	Faire rapport
	*		5	S. O.	S. O.	00:00:09	9	0,16	<i>Idem</i> (téléphone)	Hatcher	Ordonner
	260	260	1	00:39:44	00:40:03	00:00:19	19	0,35	<i>Idem</i>	Hatcher, Donovan	Intimider
	362	371	10	00:52:59	00:54:08	00:01:09	69	1,26	<i>Idem</i>	Hatcher, Thorn	Refuser
	695	695	1	01:27:46	01:27:50	00:00:04	4	0,07	<i>Idem</i> (téléphone)	Hatcher	Questionner
Totaux partiels			50			00:05:14	314	5,75			

* Numéro des plans : 250, 252, 254, 256, 258

Brady's Market (lieu primaire)
Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	47	52	6	00:10:06	00:10:53	00:00:47	47	0,86	Comptoir grillagé du magasin	Shirl, Brady, Fielding	S'approvisionner
Totaux partiels			6			00:00:47	47	0,86			

Le magasin de Soleil vert (lieu primaire et lieux secondaires)

Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	391	391	1	00:56:39	00:56:51	00:00:12	12	0,22	Bacs de distribution	Vendeur, acheteur	Vendre
2	409	411	3	00:59:20	00:59:28	00:00:08	8	0,15	Vitrine	Foule, agents	Déchaîner
Totaux partiels			4			00:00:20	20	0,37			

La pépinière (lieu primaire)

Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	374	381	8	00:54:31	00:55:19	00:00:48	48	0,88	Serre dans l'ancien Gramercy Park	Santini, sa famille, Donovan, gardien	Condamner
Totaux partiels			8			00:00:48	48	0,88			

L'échange (lieu primaire et lieux secondaires)

Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	501	501	1	01:04:40	01:05:04	00:00:24	24	0,44	Escalier et palier devant l'échange	Sol, un homme	Gravir
2	502	507	6	01:05:04	01:05:48	00:00:44	44	0,81	L'échange : une bibliothèque	Sol, excellence, des collègues	Échanger
	517	530	14	01:07:26	01:08:43	00:01:17	77	1,41	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Savoir
Totaux partiels			21			00:02:25	145	2,66			

Le foyer (lieu primaire, lieux secondaires et lieu de l'évocation)

Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	540	540	1	01:10:19	01:10:39	00:00:20	20	0,37	Hall	Sol, portière, préposés, bénéficiaires	S'aligner
	543	544	2	01:11:02	01:11:46	00:00:44	44	0,81	<i>Idem</i>	Sol, préposés, bénéficiaires	Choisir
	550	550	1	01:12:26	01:12:32	00:00:06	6	0,11	<i>Idem</i>	Thorn, préposés, agents, bénéficiaires	Empêcher
2	546	546	1	01:11:49	01:12:01	00:00:12	12	0,22	Corridor donnant accès aux salles	Sol, le préposé, les officiants	Suivre
	555	555	1	01:13:17	01:13:23	00:00:06	6	0,11	<i>Idem</i>	Thorn, le préposé	Empêcher
3	547	547	1	01:12:01	01:12:14	00:00:13	13	0,24	Salle de projection	Sol, les officiants	Franchir de seuil
	549	549	1	01:12:19	01:12:26	00:00:07	7	0,13	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Être dévêti
	551	554	4	01:12:32	01:13:17	00:00:45	45	0,82	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Se suicider
1	556	609	54	01:13:24	01:18:54	00:05:30	330	6,05	<i>Idem</i> ; lieux naturels évoqués	Sol, Thorn, le préposé	Révéler
4	613	623	11	01:19:22	01:20:24	00:01:02	62	1,14	Salle d'expédition	Thorn, les porteurs, les vidangeurs	Pister
Totaux partiels			77			00:09:05	545	9,99			

Le dispoir central (lieu primaire et lieux secondaires)

Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	651	652	2	01:22:32	01:23:00	00:00:28	28	0,51	Salle de machines au rez-de-chaussée	Thorn, deux travailleurs	Se cacher
	679	679	1	01:26:09	01:26:15	00:00:06	6	0,11			Idem
2	653	655	3	01:23:00	01:23:40	00:00:40	40	0,73	Escaliers et courroie de transport des corps	Thorn, morts	Descendre
3	656	656	1	01:23:40	01:23:48	00:00:08	8	0,15	Tuyauterie de soubassement	Thorn	Parcourir
4	657	660	4	01:23:48	01:24:09	00:00:21	21	0,38	Bassin de décantation des corps	Thorn, morts	Constater
5	661	661	1	01:24:09	01:24:14	00:00:05	5	0,09	Couloir et tuyauterie	Thorn	Parcourir
6	662	678	17	01:24:14	01:26:09	00:01:55	115	2,11	Grande salle et courroie de transport du Soleil vert	Thorn, deux travailleurs	Se battre
Totaux partiels			29			00:03:43	223	4,09			

Validation	N ^{br} plans	Durée	Sec.	Pourc.
Totaux	775	01:30:59	5459	100,02
Valeurs attendues	775	01:30:58	5458	

Calcul de la durée du film

	Sec.
Durée totale	01:36:42 5802
Moins la durée du montage d'ouverture	00:03:06 186
Moins la durée du générique de clôture	00:02:38 158
Durée sans les génériques	01:30:58 5458

Durée moyenne des plans (en secondes) **7,04**

Nombre de lieux de différents types

	N ^{br}	Pourc.
Lieux primaires où se déroule l'action	3	2,80
Lieux primaires comportant des lieux secondaires :	10	
Lieux secondaires où se déroule l'action	49	91,17
Lieux évoqués	17	6,05
Total	69	100,02

Annexe 9 — Tableaux de synthèse des lieux dans *La belle Verte*

Sur la planète Verte (lieu primaire et lieux secondaires)

Sur la planète Verte (lieu primaire et lieux secondaires)										Extérieur		
N ^{bre}	Plan A	Plan –	N ^{bre} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions	
1	1	10	10	00:02:03	00:02:39	00:00:36	36	0,75	Sentiers de montagnes	Groupes de Vertiens	Se réunir	
2	11	126	116	00:02:39	00:13:28	00:10:49	649	13,43	Agora	Les Vertiens dont Mila et ses enfants	Délibérer	
3	127	158	32	00:13:28	00:18:43	00:05:15	315	6,52	Aérodrome	Mila, ses enfants, Osam, les profs	Déléguer	
4	510	517	8	00:43:08	00:43:28	00:00:20	20	0,41	Bord de lac chez Mila	Mesaje, Mesaul, les filles, Loumi	Appeler	
	566	566	1	00:45:24	00:45:33	00:00:09	9	0,19	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Rappeler	
	*		11	S. O.	S. O.	00:00:20	20	0,41	<i>Idem</i> (communication télépathique)	<i>Idem</i> et Osam	Faire voir	
	1071	1075	5	01:20:00	01:20:13	00:00:13	13	0,27	<i>Idem</i>	Mila, des voisins, Osam	Engloutir	
5	641	648	8	00:48:16	00:48:41	00:00:25	25	0,52	Jardin	Mesaje, Mesaul, Osam	Convaincre	
6	657	667	11	00:48:59	00:49:21	00:00:22	22	0,46	Promontoire pour le décollage et l'avertissage	Mesaje, Mesaul, Osam	Transgresser	
	1062	1070	9	01:19:16	01:20:00	00:00:44	44	0,91	<i>Idem</i>	Mila, ses enfants, Terriens, Vertiens	Revenir	
7	1078	1087	10	01:20:43	01:21:23	00:00:40	40	0,83	Promontoire: salle de classe	Les enfants	Danser	
8	1076	1077	2	01:20:13	01:20:43	00:00:30	30	0,62	Bord de lac chez Osam	Osam, Mila	Offrir	
9	1088	1091	4	01:21:23	01:22:34	00:01:11	71	1,47	Amphithéâtre	Mesaje, Mesaul, Terriennes, Vertiens	Écouter	
Totaux partiels			227				00:21:34	1294	26,79			

* Numéro des plans : 585, 587, 589, 591, 593-595, 597, 599, 601-602

Sur la planète Verte (lieux évoqués par Mesaje et Mesaul)

Sur la planète Verte (lieux évoqués par Mesaje et Mesaul)										Extérieur		
N ^{bre}	Plan A	Plan –	N ^{bre} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions	
1	872	872	1	01:03:54	01:03:57	00:00:03	3	0,06	Lac chez Mila : les trapézistes	Aucun	Décrire	
	876	895	20	01:04:04	01:05:31	00:01:27	87	1,80	<i>Idem</i> ; nids d'herbes et trapèzes	Mila, ses enfants, des voisins	Dormir, déjeuner, jouer	
	900	902	3	01:05:38	01:05:54	00:00:16	16	0,33	<i>Idem</i> ; trapèzes	Mila, Mesaje, Mesaul	Jouer	
	909	909	1	01:06:04	01:06:16	00:00:12	12	0,25	<i>Idem</i>	Mila	<i>Idem</i>	
	914	914	1	01:06:33	01:06:44	00:00:11	11	0,23	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	
	922	922	1	01:07:08	01:07:10	00:00:02	2	0,04	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	
2	926	936	11	01:07:24	01:08:15	00:00:51	51	1,06	Jardins	Les enfants de Mila et autre Vertiens	Cultiver	
3	904	908	5	01:05:56	01:06:04	00:00:08	8	0,17	Chez les acrobates sur lianes	Un acrobate sur fil	Jouer	
	910	910	1	01:06:16	01:06:20	00:00:04	4	0,08	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	
4	911	913	3	01:06:20	01:06:33	00:00:13	13	0,27	Chez les acrobates sauteurs	Des acrobates sauteurs	Jouer	
	915	921	7	01:06:44	01:07:08	00:00:24	24	0,50	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	
	923	924	2	01:07:10	01:07:22	00:00:12	12	0,25	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	
5	941	945	5	01:08:26	01:09:02	00:00:36	36	0,75	Promontoire: salle de classe	Le prof, les enfants, un assistant	Se cultiver	
6	957	957	1	01:09:32	01:09:36	00:00:04	4	0,08	Une rue sur la Verte pendant le boycott	Un chien	Boycotter	
Totaux partiels			62				00:04:43	283	5,86			

La ville de Paris (lieu primaire et lieux secondaires)

Extérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	159	165	7	00:18:43	00:19:48	00:01:05	65	1,35	Espace vert en bordure d'une autoroute	Mila	Atterrir
2	166	166	1	00:19:48	00:20:26	00:00:38	38	0,79	Rue de la boulangerie	Mila, la boulangère, un passan	Observer le sol
	180	181	2	00:21:17	00:21:25	00:00:08	8	0,17	<i>Idem</i>	Mila	S'éclipser
	183	186	4	00:21:29	00:22:19	00:00:50	50	1,03	<i>Idem</i>	La boulangère, le boulanger	Disjoncter
3	187	196	10	00:22:19	00:23:15	00:00:56	56	1,16	Intersection de deux rues	Mila, un passant	Chercher le lieu
4	197	207	11	00:23:15	00:24:46	00:01:31	91	1,88	Trottoir populeux sur un grand boulevard	Mila, les passants	Observer
5	208	209	2	00:24:46	00:25:10	00:00:24	24	0,50	Rue de la boucherie	Mila	Observer
	211	211	1	00:25:13	00:25:15	00:00:02	2	0,04	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Observer
	213	229	17	00:25:18	00:26:16	00:00:58	58	1,20	<i>Idem</i>	Mila, la cliente de la boucherie	Se renseigner
6	230	244	15	00:26:16	00:27:41	00:01:25	85	1,76	Avenue de l'Observatoire : Le Bal Bullier	Mila, un passant	Chercher de l'eau
7	245	245	1	00:27:41	00:28:21	00:00:40	40	0,83	La fontaine des Quatre-Parties-du-Monde	Mila	Faire de la télépathie
	257	259	3	00:28:40	00:29:17	00:00:37	37	0,77	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>
8	260	260	1	00:29:17	00:29:19	00:00:02	2	0,04	Près de la cathédrale Notre-Dame-de-Paris	Mila, des gens	Chercher de l'argent
	293	295	3	00:30:24	00:31:20	00:00:56	56	1,16	<i>Idem</i>	Mila, Loïc, sa mère, des gens	Vomir
9	296	296	1	00:31:20	00:31:27	00:00:07	7	0,14	Rive de la Seine au quai d'Orléans	Mila, des pêcheurs	Faire de la télépathie
	314	314	1	00:32:04	00:32:35	00:00:31	31	0,64	<i>Idem</i>	Mila	<i>Idem</i>
10	316	316	1	00:32:37	00:33:29	00:00:52	52	1,08	Place Saint-Michel	Mila, la môme destroy, jeunes, gens	Échanger
	506	509	4	00:42:13	00:43:08	00:00:55	55	1,14	<i>Idem</i>	Max, Mila, la môme, jeunes, des gens	Se reconnaître
11	324	324	1	00:34:19	00:34:19	00:00:00	0	0,00	Vue sur Paris au lever du soleil (hôpital)	Aucun	Éveiller
12	466	471	6	00:40:00	00:40:14	00:00:14	14	0,29	Trottoir devant l'appartement de Max	Max, Raoul	Prendre conscience
13	478	478	1	00:40:42	00:40:44	00:00:02	2	0,04	Vue sur Paris au lever du soleil (coupole)	Aucun	Éveiller
14	518	518	1	00:43:28	00:43:40	00:00:12	12	0,25	Trottoir près de la Place Saint-Michel	Max, Mila, des gens	Percevoir
15	638	640	3	00:48:01	00:48:16	00:00:15	15	0,31	Trottoir devant le studio de Macha	Les agents de la DDASS	Déconnecter
16	807	809	3	00:59:40	01:00:17	00:00:37	37	0,77	Trottoir devant l'aéroport de Roissy	Max, Mila, fils, musiciens, impresario	Déconnecter
17	962	997	36	01:09:48	01:12:19	00:02:31	151	3,13	Intersection de deux grandes rues	Max, un conducteur, Mesaje, Mesaul	Déconnecter
Totaux partiels			136			00:16:28	988	20,45			

La boulangerie (lieu primaire)

Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	167	179	13	00:20:26	00:21:17	00:00:51	51	1,06	Comptoir de la boulangerie <i>Idem</i>	Mila, la boulangère	Chercher la langue
	182	182	1	00:21:25	00:21:29	00:00:04	4	0,08		La boulangère	Être secoué
Totaux partiels			14			00:00:55	55	1,14			

La boucherie (lieu primaire)

Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	210	210	1	00:25:10	00:25:13	00:00:03	3	0,06	Comptoir de la boucherie <i>Idem</i>	Le boucher	Observer
	212	212	1	00:25:15	00:25:18	00:00:03	3	0,06		Le boucher, la cliente	Observer
Totaux partiels			2			00:00:06	6	0,12			

Les lieux parallèles

Intérieur / Extérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	246	247	2	00:28:21	00:28:24	00:00:03	3	0,06	Un bureau : un ordinateur déraile	Agent de voyages	Être médusé
2	248	248	1	00:28:24	00:28:27	00:00:03	3	0,06	Une cuisine : un mélangeur déraile	Une femme	Être médusé
3	249	249	1	00:28:27	00:28:28	00:00:01	1	0,02	Métro Port-Royal : une distributrice déraile	Un garçonnet	Être chanceux
4	250	250	1	00:28:28	00:28:31	00:00:03	3	0,06	Une salle de pause : un aspirateur déraile <i>Idem</i>	Un homme de ménage	Être médusé
	312	312	1	00:31:57	00:32:00	00:00:03	3	0,06		<i>Idem</i>	<i>Idem</i>
5	251	251	1	00:28:31	00:28:32	00:00:01	1	0,02	Un bureau : une imprimante déraile	Un homme, une femme	Être médusé
6	252	254	3	00:28:32	00:28:37	00:00:05	5	0,10	Une cuisine : une télévision déraile	Une femme	Être médusé
7	255	256	2	00:28:37	00:28:40	00:00:03	3	0,06	Un bureau : des gicleurs déraillent <i>Idem</i>	Quatre hommes	Être médusé
	310	311	2	00:31:54	00:31:57	00:00:03	3	0,06		<i>Idem</i>	<i>Idem</i>
8	297	298	2	00:31:27	00:31:30	00:00:03	3	0,06	Un aéroport : des imprimantes déraillent <i>Idem</i> : les imprimantes cessent de dérailler	Agents, dients, des gens	Être médusé
	315	315	1	00:32:35	00:32:37	00:00:02	2	0,04		<i>Idem</i> : un tableau des arrivées et des départs...	Des gens
9	299	300	2	00:31:30	00:31:35	00:00:05	5	0,10	Un guichet automatique : le guichet déraile <i>Idem</i>	Quatre hommes	Être chanceux
	305	305	1	00:31:40	00:31:45	00:00:05	5	0,10		<i>Idem</i>	<i>Idem</i>
10	307	307	1	00:31:46	00:31:50	00:00:04	4	0,08	Un bureau : un ordinateur déraile <i>Idem</i>	Un homme	Être médusé
	308	309	2	00:31:50	00:31:54	00:00:04	4	0,08		<i>Idem</i>	<i>Idem</i>
11	301	304	4	00:31:35	00:31:40	00:00:05	5	0,10	Des distributrices de tickets déraillent <i>Idem</i> : une distributrice déraile	Des gens	Être chanceux
	306	306	1	00:31:45	00:31:46	00:00:01	1	0,02		<i>Idem</i>	Une vieille dame
12	313	313	1	00:32:00	00:32:04	00:00:04	4	0,08	Un quai au bord de la Seine : un aspirateur...	Un homme	Être médusé
Totaux partiels			29			00:00:58	58	1,20			

La cathédrale Notre-Dame-de-Paris (lieu primaire)

Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	261	292	32	00:29:19	00:30:24	00:01:05	65	1,35	Arrière de la nef de la cathédrale	Mila, Loïc, des gens	Trouver
Totaux partiels			32			00:01:05	65	1,35			

L'hôpital (lieu primaire et lieux secondaires)

Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	317	318	2	00:33:29	00:33:47	00:00:18	18	0,37	Corridors	Mila	Chercher des bébés
	380	388	9	00:36:12	00:36:38	00:00:26	26	0,54	<i>Idem</i>	Max, l'interne, Mila, les dirigés	Déconnecter
	553	553	1	00:44:58	00:45:04	00:00:06	6	0,12	<i>Idem</i>	Mila	Aller se recharger
2	319	322	4	00:33:47	00:33:50	00:00:03	3	0,06	Poste de garde	Mila, Macha	Admirer
	325	325	1	00:34:19	00:34:28	00:00:09	9	0,19	<i>Idem</i>	Macha	Se réveiller
3	323	323	1	00:33:50	00:34:19	00:00:29	29	0,60	Pouponnière	Mila, des bébés	Se recharger
	326	379	54	00:34:28	00:36:12	00:01:44	104	2,15	<i>Idem</i>	Mila, Macha, Théodore, Max, assistants	Menacer
	554	565	12	00:45:04	00:45:24	00:00:20	20	0,41	<i>Idem</i>	Mila, Macha, Théodore	Exister
4	568	574	7	00:45:51	00:45:58	00:00:07	7	0,14	<i>Idem</i>	Macha, les agents de la DDASS	Mentir
	389	414	26	00:36:38	00:37:35	00:00:57	57	1,18	Une salle près de la pouponnière	Mila, Max, la sage femme	Être déconnecté
5	415	434	20	00:37:35	00:38:04	00:00:29	29	0,60	Une chambre	Max, l'interne, dirigés, Mme Dagnan	Écouter
Totaux partiels			137			00:05:08	308	6,38			

L'appartement chez Max (lieu primaire et lieux secondaires)

Intérieur (extérieur)

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions	
1	435	435	1	00:38:04	00:38:06	00:00:02	2	0,04	Vestibule	Max, Mila	Faire entrer	
	577	581	5	00:46:02	00:46:11	00:00:09	9	0,19	<i>Idem</i>	Max, les agents de la DDASS	Enquêter	
	649	649	1	00:48:41	00:48:51	00:00:10	10	0,21	<i>Idem</i>	Max, Mila, Macha, Sonia, Théodore	Se cacher	
	810	814	5	01:00:17	01:00:37	00:00:20	20	0,41	<i>Idem</i>	Max, Mila, Mésaje, Mésaul, Macha, Sonia	Se rencontrer	
	998	998	1	01:12:19	01:12:24	00:00:05	5	0,10	<i>Idem</i>	Florence	Réapparaître	
2	436	440	5	00:38:06	00:38:39	00:00:33	33	0,68	Salon	Max, Mila	Montrer	
	444	444	1	00:39:05	00:39:09	00:00:04	4	0,08	<i>Idem</i>	Max, Florence	Méconnaître	
	446	465	20	00:39:13	00:40:00	00:00:47	47	0,97	<i>Idem</i>	Max, Florence, Raoul, Sophie, Mila	Bouleverser	
	479	496	18	00:40:44	00:41:22	00:00:38	38	0,79	<i>Idem</i>	Raoul, Mila, Max	Recevoir la musique	
	525	552	28	00:43:56	00:44:58	00:01:02	62	1,28	<i>Idem</i>	Mila, Florence	Explorer un sac	
	757	757	1	00:54:17	00:54:22	00:00:05	5	0,10	<i>Idem</i>	Mila, Théodore	Être éveillé	
	999	999	1	01:12:24	01:12:29	00:00:05	5	0,10	<i>Idem</i>	Florence, Max	Regarder	
	1005	1005	1	01:12:40	01:12:52	00:00:12	12	0,25	<i>Idem</i>	Florence, Max	Dormir ensemble	
	1007	1007	1	01:13:26	01:13:32	00:00:06	6	0,12	<i>Idem</i>	Raoul	Inviter au foot	
	3	441	443	3	00:38:39	00:39:05	00:00:26	26	0,54	Salle de bain	Mila, Florence	Montrer
		445	445	1	00:39:09	00:39:13	00:00:04	4	0,08	<i>Idem</i>	Mila	Faire de la télépathie
760, 762, 764, 768			4	S. O.	S. O.	00:00:13	13	0,27	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	
788		788	1	00:57:49	00:57:51	00:00:02	2	0,04	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	
4	472	472	1	00:40:14	00:40:19	00:00:05	5	0,10	Balcon (extérieur)	Mila, Florence	Décliner une offre	
	476	476	1	00:40:24	00:40:28	00:00:04	4	0,08	<i>Idem</i>	Mila	Se coucher	
	946	946	1	01:09:02	01:09:14	00:00:12	12	0,25	<i>Idem</i>	Mila, Max	Prédire	
	1000	1001	2	01:12:29	01:12:32	00:00:03	3	0,06	<i>Idem</i>	Mila, Mesaje, Mesaul	Dormir ensemble	
	1006	1006	1	01:12:52	01:13:26	00:00:34	34	0,70	<i>Idem</i>	Mila, Mesaje, Mesaul	Repartir	
5	473	475	3	00:40:19	00:40:24	00:00:05	5	0,10	Chambre de Sophie	Raoul, Sophie	Rapporter	
	678	686	9	00:50:32	00:50:51	00:00:19	19	0,39	<i>Idem</i>	Raoul, Max, Mila	Se rebeller	
	688	688	1	00:50:58	00:50:58	00:00:00	0	0,00	<i>Idem</i>	Raoul, Mila	Déconnecter	
	705	705	1	00:51:56	00:51:57	00:00:01	1	0,02	<i>Idem</i>	Raoul, Mila	Estimer	
6	477	477	1	00:40:28	00:40:42	00:00:14	14	0,29	Chambre de Max et de Florence	Max, Florence	Avouer	
	519	524	6	00:43:40	00:43:56	00:00:16	16	0,33	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Disparaître	
	*		13	S. O.	S. O.	00:00:29	29	0,60	<i>Idem</i>	**	Décrire	
	947	956	10	01:09:14	01:09:32	00:00:18	18	0,37	<i>Idem</i>	Mesaje, Mesaul, Max, Raoul, Théodore, Sophie	Faire l'histoire	
	958	961	4	01:09:36	01:09:48	00:00:12	12	0,25	<i>Idem</i>	Mesaje, Mesaul, Max, Raoul, Sophie	Conduire une auto	
	1002	1004	3	01:12:32	01:12:40	00:00:08	8	0,17	<i>Idem</i>	Flor., Macha, Théodore, Sonia, Raoul, Sophie	Dormir ensemble	
1055	1056	2	01:17:20	01:17:31	00:00:11	11	0,23	<i>Idem</i>	Florence, Théodore	Embrasser		
Totaux partiels			157			00:08:14	494	10,23	* Numéro des plans : 873-875, 896-899, 903, 925, 937-940		** Mesaje, Mesaul, Raoul, Sophie, Sonia, Macha, Théodore	

Le magasin de disques (lieu primaire)

Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	497	505	9	00:41:22	00:42:13	00:00:51	51	1,06	Étalages d'un grand magasin de disques	Mila, Max, des clients	Écouter de la musique
Totaux partiels			9			00:00:51	51	1,06			

Le studio de Macha et de Sonia (lieu primaire et lieux secondaires)

Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions	
1	567	567	1	00:45:33	00:45:51	00:00:18	18	0,37	Pièce principale	Macha, Théodore, Sonia, Mila	Enlever	
	575	576	2	00:45:58	00:46:02	00:00:04	4	0,08	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Craindre	
	582	582	1	00:46:11	00:46:14	00:00:03	3	0,06	<i>Idem</i>	Macha, Théodore, Sonia	Être médusé	
	603	604	2	00:46:53	00:47:14	00:00:21	21	0,43	<i>Idem</i>	Macha, Théodore, Sonia, Mila	Pressentir	
	607	616	10	00:47:17	00:47:26	00:00:09	9	0,19	<i>Idem</i>	Mila, les agents de la DDASS	Mentir	
	618	625	8	00:47:27	00:47:33	00:00:06	6	0,12	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	
	627	634	8	00:47:34	00:47:47	00:00:13	13	0,27	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Déconnecter	
	637	637	1	00:47:53	00:48:01	00:00:08	8	0,17	<i>Idem</i>	Macha, Théodore, Sonia, Mila	Regretter	
	2	*		9	S. O.	S. O.	00:00:18	18	0,37	Salle de bain	Mila, Macha, Sonia	Faire de la télépathie
		605	606	2	00:47:14	00:47:17	00:00:03	3	0,06	Escaliers	Macha, Sonia, Théodore, agents DDASS	Se cacher / Enquêter
3	617	617	1	00:47:26	00:47:27	00:00:01	1	0,02	<i>Idem</i>	Macha, Sonia, Théodore	Se cacher	
	626	626	1	00:47:33	00:47:34	00:00:01	1	0,02	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	
	635	636	2	00:47:47	00:47:53	00:00:06	6	0,12	<i>Idem</i>	Agents DDASS, Macha, Sonia, Théodore	Dysjoncter / Rentrer	
Totaux partiels			48			00:01:51	111	2,30				

* Numéro des plans 583-584, 586, 588, 590, 592, 596, 598, 600

Le musée du Louvre (lieu primaire)

Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	650	656	7	00:48:51	00:48:59	00:00:08	8	0,17	Une galerie du musée	Agents DDASS, gardien, amateurs	Contempler
Totaux partiels			7			00:00:08	8	0,17			

Des plateaux désertiques en Australie (lieu primaire et lieux secondaires)

Extérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	668	675	8	00:49:21	00:50:11	00:00:50	50	1,03	Dunes	Mesaje, Mesaul	Atterrir
2	708	756	49	00:51:59	00:54:17	00:02:18	138	2,86	Prairie désertique	Mesaje, Mesaul, les Aborigènes	Se rencontrer
	*		7	S. O.	S. O.	00:00:30	30	0,62	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Faire de la télépathie
3	769	773	5	00:55:05	00:55:34	00:00:29	29	0,60	Bord d'une route	<i>Idem</i>	Se quitter
Totaux partiels			69			00:04:07	247	5,11			

* Numéro des plans : 758-759, 761, 763, 765-767

La gare de la Miouze-Rochefort (lieu primaire et lieux secondaires)

Extérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	676	677	2	00:50:11	00:50:32	00:00:21	21	0,43	Une terrasse au bord des rails	Florence	Contempler
2	815	823	9	01:00:37	01:01:02	00:00:25	25	0,52	Dans l'herbe	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>
Totaux partiels			11			00:00:46	46	0,95			

La station de télévision (lieu primaire et lieux secondaires)

Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	687	687	1	00:50:51	00:50:58	00:00:07	7	0,14	Studio de télévision	Présentateur, homme politique	Créer des emplois
	689	692	4	00:50:58	00:51:15	00:00:17	17	0,35	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Améliorer les statistiques
	694	704	11	00:51:15	00:51:56	00:00:41	41	0,85	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Se perpétuer
2	693	693	1	00:51:15	00:51:15	00:00:00	0	0,00	Régie	Trois hommes de la production	Être stupéfié
3	706	707	2	00:51:57	00:51:59	00:00:02	2	0,04	Bureaux	Deux dirigeants	Rager
Totaux partiels			19			00:01:07	67	1,39			

Un aéroport en Australie (lieu primaire et lieux secondaires)

Intérieur

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	774	778	5	00:55:34	00:55:59	00:00:25	25	0,52	Guichet d'Air France	Mesaje, Mesaul, agente, voyageurs	Déconnecter
2	779	781	3	00:55:59	00:56:22	00:00:23	23	0,48	Contrôle de sécurité	Mesaje, Mesaul, agent, voyageurs	<i>Idem</i>
Totaux partiels			8			00:00:48	48	0,99			

Un avion (lieu primaire et lieux secondaires)

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	782	787	6	00:56:22	00:57:49	00:01:27	87	1,80	Cabine	Mesaje, Mesaul, des voyageurs	Faire de la musique
	789	789	1	00:57:51	00:57:58	00:00:07	7	0,14	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Réveiller
2	790	792	3	00:57:58	00:58:30	00:00:32	32	0,66	Toilette	Mesaje, Mesaul	Faire de la télépathie
Totaux partiels			10			00:02:06	126	2,61			

L'aéroport de Roissy (lieu primaire et lieux secondaires)

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	793	799	7	00:58:30	00:58:59	00:00:29	29	0,60	Contrôle de sécurité	Mesaje, Mesaul, agents, voyageurs	Déconnecter
2	800	806	7	00:58:59	00:59:40	00:00:41	41	0,85	Accueil des passagers	Mesaje, Mesaul, agent, voyageurs	<i>Idem</i>
Totaux partiels			14			00:01:10	70	1,45			

L'auditorium de la Bastille (lieu primaire et lieux secondaires)

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	824	824	1	01:01:02	01:01:17	00:00:15	15	0,31	Hall	Max, Mila, guichetière, ouvreuse	Acheter des billets
2	825	871	47	01:01:17	01:03:54	00:02:37	157	3,25	Salle de spectacle	Mix, Mila, placeuse, musiciens, spectateurs	Dysjoncter
Totaux partiels			48			00:02:52	172	3,56			

Le parc des Princes (lieu primaire)

N ^{br}	Plan A	Plan □	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	1008	1054	47	01:13:32	01:17:20	00:03:48	228	4,72	Stade de foot	Mila, Max, Mesaje, Mesaul, Raoul, Sophie,	Dysjoncter
Totaux partiels			47			00:03:48	228	4,72		Macha, Sonia, joueurs, spectateurs	

La campagne (lieu primaire et lieux secondaires)

N ^{br}	Plan A	Plan B	N ^{br} plans	Début	Fin	Durée	Sec.	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	1057	1057	1	01:17:31	01:17:39	00:00:08	8	0,17	Sur une route de campagne	Les personnages sont dans l'auto	Rouler
2	1058	1061	4	01:17:39	01:19:16	00:01:37	97	2,01	Bord d'un lac	Mila, Mesaje, Mesaul, Macha, Sonia,	Partir
Totaux partiels			5			00:01:45	105	2,17		Théodore, Max, Florence, Raoul, Sophie	

Validation	N ^{br} plans	Durée	Sec.	Pourc.
Totaux	1091	01:20:30	4830	99,98
Valeurs attendues	1091	01:20:31	4831	

Calcul de la durée du film	Sec.
Durée totale	01:29:46 5386
Durée du générique d'ouverture	00:02:03 123
Durée du générique de clôture	00:07:12 432
Durée sans les génériques	01:20:31 4831

Durée moyenne des plans (en secondes) 4,43

Nombre de lieux de différents types	N ^{br}	Pourc.
Lieux primaires où se déroule l'action	6	8,55
Lieux primaires comportant des lieux secondaires :	13	
Lieux secondaires où se déroule l'action	58	84,37
Lieux évoqués	6	5,86
Lieux parallèles	12	1,20
Total	82	99,98

Annexe 10 — Tableaux de synthèse des lieux dans *Les contes de l'Oikos*

Avant générique

Rivière						Extérieur			
N ^{bre}	Scènes	Page A	Page –	N ^{bre} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions	
S. O.	1.1	0,00	0,50	0,50	S. O.	Berges d'une rivière	Gaia	Se présenter	
Totaux partiels				0,50	S. O.				

Montage de plans d'images fixes et de lieux multiples						Extérieur / intérieur			
N ^{bre}	Scènes	Page A	Page –	N ^{bre} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions	
S. O.	1.2	0,50	1,25	0,75	S. O.	Histoire géologique	Créatures, paléontologues, Gaia, Sophie	Exister	
S. O.	1.2	1,25	1,75	0,50	S. O.	Biotopes, hominidés et agglomérations	Milieus et créatures	Habiter	
S. O.	1.3	1,75	2,50	0,75	S. O.	Civilisation et mégalofoles	Exploitation des milieux	Dégrader	
Totaux partiels				2,00	S. O.				

Bord de mer						Extérieur			
N ^{bre}	Scènes	Page A	Page –	N ^{bre} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions	
S. O.	1.4	2,50	3,00	0,50	S. O.	Rivage, dunes et végétation	Gaia, Ouranos, Pontos	Créer	
Totaux partiels				0,50	S. O.				

Générique d'ouverture sur le paysage suivant

Bord de lac en forêt (Lieu primaire)

Bord de lac en forêt (Lieu primaire)						Extérieur			
N ^{bre}	Scènes	Page A	Page –	N ^{bre} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions	
1	2.1	3,00	5,66	2,66	3,20	Campement	Ariane, Robert, Patrice, Isaac	Démissionner	
	2.3	7,00	10,00			3,00	3,61	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>
Totaux partiels				5,66	6,82				

Appartement des Deschamps-Appley
(Lieu primaire et lieux secondaires)

Intérieur

N ^{br}	Scènes	Page A	Page	N ^{br} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	2.2	5,66	7,00	1,34	1,61	Bureau	Dennis, Sophie, Möbius	Corriger / Dessiner
	6.1	31,40	35,80	4,40	5,30	<i>Idem</i>	Ariane, Dennis	Confier
2	3.1	10,00	11,66	1,66	2,00	Chambre de Sophie	Dennis, Sophie, Möbius	Conter
	3.3	17,50	18,00	0,50	0,60	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Border
	4.2	18,80	18,90	0,10	0,12	<i>Idem</i>	Ariane, Möbius	Observer
	5.1	23,60	24,25	0,65	0,78	<i>Idem</i>	Ariane, Sophie, Möbius	Conter
	5.3	30,50	31,40	0,90	1,08	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Border
	12.8	77,00	77,20	0,20	0,24	<i>Idem</i>	Sophie	S'éveiller d'un cauchemar
	13.2	85,00	86,00	1,00	1,20	<i>Idem</i>	Dennis, Sophie	Réparer un cauchemar
	4.2	18,50	18,70	0,20	0,24	Vestibule	Ariane, Möbius	Rentrer
3	4.4	19,85	20,00	0,15	0,18	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Ressortir
	12.2	72,80	73,05	0,25	0,30	<i>Idem</i>	Ariane, Dennis, Sophie, Möbius	Revenir
	12.6	75,75	75,85	0,10	0,12	<i>Idem</i>	Ariane	Être attendue
	4.2	18,70	18,75	0,05	0,06	Salle de séjour	Ariane, Möbius	Traverser
4	12.2	73,05	73,90	0,85	1,02	<i>Idem</i>	Ariane, Dennis, Sophie, Möbius	Recevoir un message
	12.3	73,90	75,40	1,50	1,81	<i>Idem</i>	Ariane, Dennis, Sophie, Julia	Être empêché
	12.6	75,85	75,90	0,05	0,06	<i>Idem</i>	Ariane, Möbius	Traverser
	4.2	18,75	18,80	0,05	0,06	Corridor	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>
5	12.6	75,90	75,95	0,05	0,06	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>
	4.2	18,90	19,33	0,43	0,52	Cuisine	<i>Idem</i>	Se retrouver chez soi
6	4.4	19,66	19,85	0,19	0,23	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Retrouver ses habitudes
	12.6	75,95	76,75	0,80	0,96	<i>Idem</i>	Dennis, Sophie, Ariane, Möbius	Réconforter
	12.9	77,20	78,00	0,80	0,96	Chambre d'Ariane et de Dennis	Ariane, Dennis, Sophie	Consoler
Totaux partiels				16,22	19,54			

Antarctique
(Lieu imaginé)

Extérieur

N ^{br}	Scènes	Page A	Page	N ^{br} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	3.2	11,66	12,00	0,34	0,41	Cratère du mont Erebus	Gaia, Ouranos, Pontos	Constater
2	3.2	12,00	17,50	5,50	6,63	Plateau en contrefort du mont Erebus	<i>Idem</i> , puis les neuf autres dieux	Ériger / Se réunir
	5.2	24,25	30,50	6,25	7,53	<i>Idem</i>	Les dix dieux assemblés	Rêver
	8.1	47,00	55,25	8,25	9,94	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Schématiser
	11.1	64,80	71,50	6,70	8,07	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Instruire les humains
	12.7	76,75	77,00	0,25	0,30	<i>Idem</i>	<i>Idem</i> et un vilain	Enlever
Totaux partiels				27,29	32,88			

**La ville où habitent les Deschamps-Appleby
(Lieu primaire et lieux secondaires)**

Extérieur

N ^{bre}	Scènes	Page A	Page –	N ^{bre} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	4.1	18,00	18,50	0,50	0,60	Rue devant l'appartement des Deschamps-Appleby	Ariane, Robert	Se quitter
2	4.3	19,33	19,66	0,33	0,40	Cour derrière l'appartement des Deschamps-Appleby	Ariane, Möbius	Composter
3	4.5	20,00	23,60	3,60	4,34	Cour d'un immeuble	Ariane, homme, femme, clients, Dennis, Sophie	Se retrouver
4	7.1	35,80	37,00	1,20	1,45	Rue devant la maison Deschamps	Julia, Ariane, Dennis, Sophie	Se rencontrer
5	9.5	59,75	60,20	0,45	0,54	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Se séparer
	7.2	37,10	40,10	3,00	3,61	Cour derrière la maison Deschamps	<i>Idem</i>	Observer
	9.4	58,90	59,65	0,75	0,90	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Aménager
	12.10	78,00	78,60	0,60	0,72	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Dilapider
6	12.4	75,40	75,50	0,10	0,12	Rue devant la petite maison	Ariane	Constater
Totaux partiels				10,53	12,69			

**La maison Deschamps
(Lieu primaire et lieux secondaires)**

Intérieur

N ^{bre}	Scènes	Page A	Page –	N ^{bre} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	7.2	37,00	37,10	0,10	0,12	Corridor entre la rue et la cour intérieure	Ariane, Julia, Dennis, Sophie	S'introduire
	9.4	59,65	59,75	0,10	0,12	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	R ressortir
2	7.3	40,10	40,95	0,85	1,02	Cuisine	<i>Idem</i>	Pénétrer
	9.3	58,80	58,90	0,10	0,12	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Sortir
3	7.3	40,95	43,45	2,50	3,01	Salle à manger	<i>Idem</i>	S'informer
	9.1	55,25	55,65	0,40	0,48	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Esquisser
	9.3	57,33	58,80	1,47	1,77	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Planifier
	12.5	75,50	75,60	0,10	0,12	<i>Idem</i>	Ariane	Se souvenir
4	12.11	78,60	81,40	2,80	3,37	<i>Idem</i>	Ariane, Julia, Dennis, Sophie	Composer
	7.3	43,45	43,60	0,15	0,18	Salle de séjour	<i>Idem</i>	Visiter
5	7.3	43,60	44,40	0,80	0,96	Salon	<i>Idem</i>	Ouvrir
6	7.4	44,40	44,65	0,25	0,30	Vestibule de l'étage	Ariane, Julia	Préférer
	7.4	44,75	44,80	0,05	0,06	<i>Idem</i>	Ariane, Julia, Dennis, Sophie	Rejoindre
7	7.4	44,65	44,75	0,10	0,12	Ancienne chambre d'Ariane	Ariane, Julia	Enlever les murs
8	7.4	44,80	45,40	0,60	0,72	Salle de bains	Ariane, Julia	Ne rien perdre
9	7.4	45,40	45,45	0,05	0,06	Corridor	Ariane, Julia	Accéder
10	7.4	45,45	45,55	0,10	0,12	Salle de couture de la mère	Ariane, Julia	Se souvenir
11	7.4	45,55	45,65	0,10	0,12	Chambre du nord	Ariane, Julia	Conservé
12	7.4	45,65	45,75	0,10	0,12	Chambre du sud	Ariane, Julia, Dennis, Sophie	Apprécier
13	7.5	45,75	47,00	1,25	1,51	Cave	<i>Idem</i>	Fonder
Totaux partiels				11,97	14,42			

La maison Deschamps
(Lieux anticipés ou remémoré)

Intérieur / extérieur

N ^{br}	Scènes	Page A	Page –	N ^{br} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	9.2	55,65	57,33	1,68	2,02	Montage d'images de la maison rénovée ou en chantier	Aucun	Concevoir
2	12.5	75,60	75,75	0,15	0,18	Salle à manger pendant les années 1970	Ariane, son père, sa mère, son frère	Manger
Totaux partiels				1,83	2,20			

New Richmond

(Lieu primaire et lieux secondaires)

Extérieur

N ^{br}	Scènes	Page A	Page –	N ^{br} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	10.1	60,20	60,30	0,10	0,12	Quai de la gare	Ariane, Dennis et Sophie	Débarquer
2	10.2	60,30	60,60	0,30	0,36	Rues sur le trajet de la gare à la maison des Appleby	<i>Idem</i>	Rouler à bicyclette
3	10.3	60,60	62,20	1,60	1,93	Terrain de la maison des Appleby	<i>Idem</i> et Mamie Appleby	Accueillir
Totaux partiels				2,00	2,41			

Maison des Appleby

(Lieu primaire et lieux secondaires)

Intérieur

N ^{br}	Scènes	Page A	Page –	N ^{br} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	10.4	62,20	62,40	0,20	0,24	Salle de séjour	Mamie Appleby, Dennis, Sophie, Ariane	Admirer
2	10.5	62,40	62,90	0,50	0,60	Cuisine	<i>Idem</i>	Déjeuner
	10.8	64,40	64,80	0,40	0,48	<i>Idem</i>	Mamie Appleby, Dennis	Faire la vaisselle
3	11.2	71,50	72,50	1,00	1,20	Chambre	Ariane, Sophie, Dennis	Évaluer
Totaux partiels				2,10	2,53			

Chemins de campagne

(Lieu primaire et lieux secondaires)

Extérieur

N ^{br}	Scènes	Page A	Page –	N ^{br} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	10.6	62,90	62,95	0,05	0,06	Route secondaire	Dennis, Sophie, Ariane	Rouler à bicyclette
2	10.6	62,95	63,00	0,05	0,06	Chemin de terre	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>
Totaux partiels				0,10	0,12			

**Terrain de la ferme d'Alexandre et de Chloé
(Lieu primaire et lieux secondaires)**

						Extérieur		
N ^{bre}	Scènes	Page A	Page	N ^{bre} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	10.7	63,00	63,10	0,10	0,12	Avant de la maison	Dennis, Sophie, Ariane	Arriver
	10.7	64,30	64,40	0,10	0,12	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	Partir
2	10.7	63,10	64,30	1,20	1,45	Chantier à l'arrière de la maison	Dennis, Sophie, Ariane, Alexandre, Chloé, autres	Bâtir
	12.1	72,50	72,80	0,30	0,36	<i>Idem</i>	<i>Idem</i> et Mamie Appleby	Fêter
Totaux partiels				1,70	2,05			

**Océan Pacifique
(Lieu imaginé)**

						Extérieur		
N ^{bre}	Scènes	Page A	Page	N ^{bre} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	13.1	81,40	81,45	0,05	0,06	Continent de déchets du Pacifique	Pitalca et les dix dieux	Aborder
Totaux partiels				0,05	0,06			

**Palais de Pitalca
(Lieux imaginés)**

						Intérieur		
N ^{bre}	Scènes	Page A	Page	N ^{bre} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	13.1	81,45	81,50	0,05	0,06	Trajet jusqu'au centre du palais	Pitalca et les dix dieux	Enfermer
2	13.1	81,50	84,80	3,30	3,98	Prison dorée	<i>Idem</i>	Se libérer
Totaux partiels				3,35	4,04			

**La Terre
(Lieu imaginé)**

						Extérieur		
N ^{bre}	Scènes	Page A	Page	N ^{bre} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
1	13.1	84,80	85,00	0,20	0,24	La Terre	Quetzalcoatl et Anjea	Ensemencer
Totaux partiels				0,20	0,24			

Générique de clôture sur les images suivantes

Rivière						Extérieur		
N ^{bre}	Scènes	Page A	Page	N ^{bre} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
S. O.	14.1	86,00	86,35	0,35	S. O.	Berges d'une rivière	Gaia	Vivre
Totaux partiels				0,35	S. O.			

Montage de photographies de maisons						Extérieur / intérieur		
N ^{bre}	Scènes	Page A	Page	N ^{bre} pages	Pourc.	Personnages non anthropomorphes	Personnages anthropomorphes	Actions
S. O.	14.1	86,35	86,60	0,25	S. O.	Habitats humains soutenables	Des gens sur les photos	Exister
Totaux partiels				0,25	S. O.			

Validation	N ^{bre} pages	Pourc.
Totaux	83,00	100,00
Valeur attendue	83,00	

Calcul des pages sans les génériques	N ^{bre} pages
Nombre de pages total	86,60
Nombre de pages avant le générique d'ouverture	3,00
Nombre de pages du générique de fermeture	0,60
Durée sans les génériques	83,00

Nombre de lieux de différents types	N ^{bre}	Pourc.
Lieux primaires où se déroule l'action	1	6,82
Comportant des lieux secondaires : 7		
Lieux secondaires où se déroule l'action	36	53,76
Lieux imaginés	6	37,22
Lieux anticipés ou remémorés	2	2,20
Total	45	100,00

Annexe 11 — Photogrammes de *Soleil vert***Photogramme 1**

(3 min 26 s)

Photogramme 2

(3 min 37 s)

Photogramme 3

(3 min 44 s)

Photogramme 4

(1 h 12 min 4 s)

Photogramme 5

(1 h 28 min 54 s)

Annexe 12 — Photogrammes de *La belle Verte***Photogramme 1**

(2 min 15 s)

Photogramme 2

(1 h 6 min 8 s)

Photogramme 3

(56 min 32 s)

Photogramme 4

(1 h 11 min 17 s)