

# La nature réanimée

## Sur un moment fantastique de la rhétorique épistémique contemporaine

Marie Cazaban-Mazerolles

« Look ! It's moving. It's alive, alive ! »  
Henry Frankenstein (Colin Clive) dans le film de James Whale, *Frankenstein*, 1931

La nature est morte, et c'est nous qui l'avons tuée. Ainsi peut être résumée la nouvelle qu'apportait en 1980 Carolyn Merchant dans un ouvrage désormais célèbre, intitulé *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*. La philosophe et historienne des sciences américaine y étudiait l'effacement, au cours du XVII<sup>ème</sup> siècle, des représentations de la nature sous les traits d'une entité vivante (et féminine), au profit d'une vision mécaniste du monde « in which nature was reconstructed as dead and passive, to be dominated and controlled by humans » (xvi). Mais si Nietzsche, paraphrasé à l'*incipit* de cet article, affirmait que le Dieu tué par les hommes « restait » mort<sup>1</sup>, il semble que la nature échappe pour sa part à cette condamnation rédhibitoire pour ressusciter désormais sous nos yeux étonnés.

Depuis une trentaine d'années en effet, des images et figures de la nature vivante, réanimée, resurgissent de façon récurrente dans des discours à visée épistémique, relayant sans les répéter celles dont Merchant avait diagnostiqué la disparition. Le présent article commence par en recenser certaines occurrences représentatives de façon à établir les formes et registres privilégiés par cette nouvelle rhétorique « réanimante », tout en précisant le rapport qu'elle entretient avec les *corpus* fictionnels dans lesquels elle puise ses images. L'enjeu est alors de comprendre le sens et les implications de ce que nous proposons de ressaisir comme un moment « fantastique » de la production scientifique contemporaine, ainsi que les raisons qui poussent désormais le discours épistémique à recourir à ces figures familières de la fiction (littéraire ou cinématographique) de genre.

### Quelque chose de nouveau sous le soleil : réanimation épistémique et empirique de la nature

Lorsqu'en 1990, la maison d'édition Harper and Row réédite *The Death of Nature* au format poche, l'essai paraît augmenté d'une préface inédite dans laquelle Carolyn Merchant réfléchit à la pertinence contemporaine de l'essai qu'elle a publié dix ans plus tôt. Au fil de ces quelques pages, et alors même que l'épilogue original de 1980 concluait plutôt à la domination continuée du modèle mécaniste dans les sciences, la pensée et la sphère sociale, la philosophe répertorie désormais les signaux faibles d'un changement de paradigme : « One of the reasons the historical changes described in *The Death of Nature* are of interest is that we may be experiencing a similar revolution today. The machine image that has dominated Western culture for the past three hundred years seems to be giving way to something new. » (xvii).

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*. « La gaya scienza », (1882), § 125 : « Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet! ». Trad. fr : « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! »

Développements récents de la physique quantique et de la thermodynamique, théories du chaos... : de plus en plus d'approches émergentes contestent en effet à l'époque les acquis et méthodes des sciences mécanicistes, pour accorder au contraire la prééminence aux processus dynamiques et à l'instabilité<sup>2</sup>. La figure de « Gaïa », introduite à la fin des années 1960 par le chimiste britannique James Lovelock, est incidemment convoquée par Merchant dès le premier paragraphe, et décrite comme une forme de réincarnation contemporaine de l'image de la terre nourricière : « the ancient Earth Mother, rechristened “Gaia” » (xv). Certes, l'hypothèse Gaïa co-élaborée avec la microbiologiste américaine Lynn Margulis consiste plutôt à envisager la planète comme une entité au sein de laquelle organismes vivants et milieu abiotique interagissent pour former un système auto-régulateur (lequel a créé et maintient encore aujourd'hui les conditions climatiques et biochimiques de la vie sur Terre<sup>3</sup>). L'allusion qu'y fait Merchant renvoie néanmoins à une mutation du *Zeitgeist* que ne dément pas sa compréhension scientifique stricte : le cadavre de la nature semble être en train de se remettre à bouger sur la table de dissection de ceux-là mêmes qui l'avaient déclarée morte (les scientifiques)<sup>4</sup>.

L'idée selon laquelle nous sommes peut-être en train d'assister à une nouvelle « révolution », renversant à nouveau les constructions culturelles et sociales de la nature qu'avait déjà bouleversées l'avènement des sciences modernes, reste dans le texte de 1990 à l'état d'*insight*. Merchant en prolonge et en étoffe toutefois l'intuition à l'occasion de la parution d'une nouvelle enquête historique intitulée *Autonomous Nature. Problems of Prediction and Control from Ancient Times to the Scientific Revolution*. Publié en 2015, l'essai étudie l'évolution des images et des pensées de la nature en tant que puissance active, instable et imprévisible ; et ce à l'aune de ce que Merchant identifie désormais clairement comme la double résurgence contemporaine de cette figure, non seulement dans le domaine des sciences (paradigmes du chaos et de la complexité) mais encore au sein de la sphère sociale de plus en plus confrontée aux « révoltes du ciel<sup>5</sup> » et de la terre : « Climate change is the twenty-first century's *marquee* exemplar of autonomous nature responding to humanly produced greenhouse gases. [...] Nature as an autonomous actor responds through thermodynamic feedback loops, tipping points, and often unanticipated cascading effects. » (149). Ainsi Merchant en vient-elle à annoncer la reviviscence de cette nature selon elle privée de son animation par les sciences modernes : « Nature, experienced as an active, creative, often uncontrollable force, is the new norm, one that will challenge our own creativity, imagination, and vision. » (8).

Or au rang des défis posés par cette nouvelle « norme » figure déjà la recherche des moyens de la traduire et de la restituer. Caractérisée par une mutation à la fois épistémique et empirique de l'image de la nature, l'ère contemporaine requiert un vaste processus de

---

<sup>2</sup> Ici le propos de Merchant converge avec l'hypothèse de la « nouvelle alliance » avancée par Ilya Prigogine et Isabelle Stengers dès 1979 dans *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la Science*.

<sup>3</sup> On se reportera avec profit aux travaux de Sébastien Dutreuil pour un exposé détaillé du processus d'élaboration de l'hypothèse Gaïa par Lovelock et Margulis, ainsi que de ses implications et des multiples malentendus auxquels elle a donné lieu.

<sup>4</sup> Merchant note aussi comment, au sein de la société dans son ensemble, de plus en plus de chercheuses et/ou militantes que l'on commence à appeler écoféministes travaillent parallèlement à renverser les représentations passives et soumises de la nature (et des femmes).

<sup>5</sup> Nous reprenons ici le beau titre d'un essai de Jean-Baptiste Fressoz et Fabien Locher, *Les Révoltes du ciel. Une histoire du changement climatique XV-XXe siècle*, Paris, Seuil, 2020.

redescription, à la faveur duquel des figures de la nature vivante resurgissent dans les discours de savoirs dont elles avaient été évacuées.

### **La résurgence des images de la nature réanimée : formes et registres privilégiés**

En 1990, le philosophe français Michel Serres publie un essai intitulé *Le Contrat naturel*, dont l'objet est de promouvoir la reconnaissance de la nature en tant qu'interlocuteur capital dans le règlement des rapports politiques et sociaux. L'ouvrage est parmi les premiers à esquisser l'image d'une planète agitée de soubresauts, réanimée sous l'effet de l'action humaine<sup>6</sup> : « la Terre tremble [...] elle se transforme de notre fait. Nous inquiétons la terre et la faisons trembler ! [...] la Terre s'émeut ! » (135-136). Outre cette exclamation aux accents galiléens (parallèle que Serres établit lui-même dans le texte), l'essai s'ouvre sur l'évocation d'un tableau de Francisco de Goya intitulé *Duelo a garrotazos*, dans lequel deux hommes sont représentés en train de s'affronter à coup de bâtons, enfoncés jusqu'aux genoux dans un sol manifestement meuble auquel ils ne prêtent pas attention.



Francisco de Goya y Lucientes, *Duelo a garrotazos* (1820-1823)

Soulignant que « la lise, ici, aspire les duellistes » (16), Serres constitue pourtant la scène en allégorie des temps présents : alors que nous avons été habitués à ne considérer que les agissements et drames humains, détachés d'un « monde autour » (16) relégué au rang de pur arrière-plan, ce dernier s'invite désormais au cœur de l'action :

---

<sup>6</sup> Au rang des précédents historiques concernant la redescription contemporaine de la nature comme domaine animé, et outre le rôle pionnier joué à ce titre par l'hypothèse Gaïa de Lovelock et Margulis dans les années 1970, il faut aussi mentionner l'apport fondamental des travaux de l'anthropologue Gregory Bateson, qui crédite le domaine de la nature d'un « esprit » en l'extrayant du domaine de la pure causalité et en lui attribuant des réactions plutôt que de simples conséquences (voir notamment *Steps to an Ecology of Mind*, 1972 et *Mind and Nature*, 1979).

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, brutalement, sans crier gare, se met désormais en travers de nos manigances. Fait irruption dans notre culture, qui n'en avait jamais formé d'idée que locale et vague, cosmétique, la nature. (16)

Ressaisissant l'époque comme moment où la nature fait effraction, délaissant le rôle de simple décor auquel la culture moderne l'avait cantonnée, ces quelques lignes associent d'emblée ce changement à une entrave, voire à une opposition active aux desseins jusque-là poursuivis par les sociétés humaines. Elles apparaissent rétrospectivement comme matricielles d'une rhétorique aujourd'hui amplement répandue, au sein de laquelle la métaphore scénique et celle de l'intrusion se distinguent en tant que figures privilégiées.

La contribution de Bruno Latour au succès rencontré par ces analogies est sans aucun doute importante. Dans ses désormais célèbres *Gifford Lectures* – conférences originellement données en 2013 à l'université d'Edinburgh puis traduites, augmentées et publiées sous le titre *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique* – le sociologue cite en effet les passages du *Contrat naturel* brièvement discutés plus haut. Surtout, il s'approprie et développe la métaphore théâtrale qui y est ébauchée, désormais employée de façon réitérée pour rendre sensible la spécificité du « nouveau régime climatique » et la façon dont ce dernier rompt avec la « modernité » : « à cause des effets imprévus de l'histoire humaine, ce que nous regroupions sous le nom de Nature quitte l'arrière-plan de notre décor séculaire et monte sur scène, au premier plan » (quatrième de couverture) ; « [l]es rôles de tous les anciens personnages de la pièce sont en train d'être redistribués. » (146) ; « [c'est] comme si le décor était monté sur scène pour partager l'intrigue avec les acteurs. » (11). Dans la troisième des conférences spécifiquement consacrée à la figure de Gaïa (que le sociologue a résolument participé à repopulariser et qu'il resémantise en partie), la métaphore est en outre déclinée dans une variante cinématographique qui conjugue l'image du réveil à celle de la redistribution dramaturgique. Pour expliciter la nouveauté introduite par l'hypothèse de Lovelock et Margulis, Latour convoque ainsi l'art du dessin animé et, plus spécifiquement, le classique de chez Walt Disney intitulé *La Belle au bois dormant* :

chaque élément que nous aurions considéré [...] comme faisant partie de l'*arrière-plan* des cycles majestueux de la nature devant lesquels l'histoire humaine s'était toujours détachée, devient actif et mobile grâce à l'introduction de nouveaux personnages invisibles capables de renverser l'ordre et la hiérarchie des agents. [...] Cette mise en scène a quelque chose d'un dessin animé, comme si à chaque fois que Lovelock touchait une partie du décor avec sa baguette magique, soudain, comme dans une version Disney de *La Belle au bois dormant*, tous les serveurs de son palais jusque-là passifs et inertes sortaient de leur sommeil en bâillant, et se mettaient en marche de façon endiablée - les nains comme l'horloge, les poignées de porte comme les arbres du jardin. Les plus humbles accessoires jouent désormais un rôle, comme s'il n'y avait plus de distinction entre les personnages principaux et les comparses. (125)

Sous la plume du sociologue, Gaïa, définie comme « le nom proposé pour toutes les conséquences entremêlées et imprévisibles des puissances d'agir dont chacune poursuit son propre intérêt en manipulant son propre environnement » (187), désigne d'abord « une scénographie » particulière (127). Comme l'ont déjà souligné Frédérique Aït-Touati et Emanuele Coccia, elle est avant tout, passée au filtre du tamis latourien, une « question de dramaturgie, et pas de pure science, d'ontologie et de métaphysique » (« Gaïa, la vie en scène », 11).

Parallèlement, la philosophe des sciences belge Isabelle Stengers, qui recrute elle aussi Gaïa en tant que « figure de l'historicité nouvelle de la nature » (« Faire avec Gaïa », 9), prolonge et étoffe plutôt l'image de l'effraction déjà présente dans le texte de Serres. Occupant une position centrale au sein de l'essai intitulé *Au temps des catastrophes*, Gaïa s'y trouve présentée comme un signifiant permettant de désigner la nature en tant qu'« agencement chatouilleux de forces indifférentes à nos raisons et à nos projets » (37), et sans cesse décrite comme « celle qui fait intrusion » (48, 49). Épithète homérique récurrente<sup>7</sup>, cette formule est en outre parfois accompagnée de la mention redondante de la « brutalité » (64) du mouvement dénoté, au point que ce processus d'effraction, d'interférence violente, en vient à participer pleinement de sa définition. À mille lieues de toute inertie, la nouvelle nature manifeste là encore avec puissance une animation spectaculaire, dressée en travers de la poursuite du *business as usual*.

Si la rhétorique de Stengers présente déjà les prémices d'une modalisation axiologique selon laquelle l'accession de la nature au statut d'agent n'a rien d'irénique, d'autres auteurs contemporains accentuent encore cette perspective, et puisent notamment pour ce faire dans un réservoir de fictions littéraires ou cinématographiques de genre. Ainsi par exemple du romancier et essayiste indien Amitav Ghosh qui, dans son essai intitulé *The Great Derangement*, élargit sensiblement le répertoire des figures de la nature vivante mises au service de l'expression de la singularité de l'époque. S'il mobilise lui aussi la métaphore théâtrale pour rendre compte de la vie qui anime le territoire des Sundarbans dont il est originaire – « I do believe it to be true that the land here is demonstrably alive; that it does not exist solely, or even incidentally, as a stage for the enactment of human history; that it is [itself] a protagonist. » (6) – l'auteur multiplie ailleurs les analogies inédites destinées à traduire la spécificité de l'expérience contemporaine collective de la nature. L'essai s'ouvre ainsi sur les lignes suivantes :

Who can forget those moments when something that seems inanimate turns out to be vitally, even dangerously alive? As, for example, when an arabesque in the pattern of a carpet is revealed to be a dog's tail, which, if stepped upon, could lead to a nipped ankle? Or when we reach for an innocent looking vine and find it to be a worm or a snake? When a harmlessly drifting log turns out to be a crocodile?

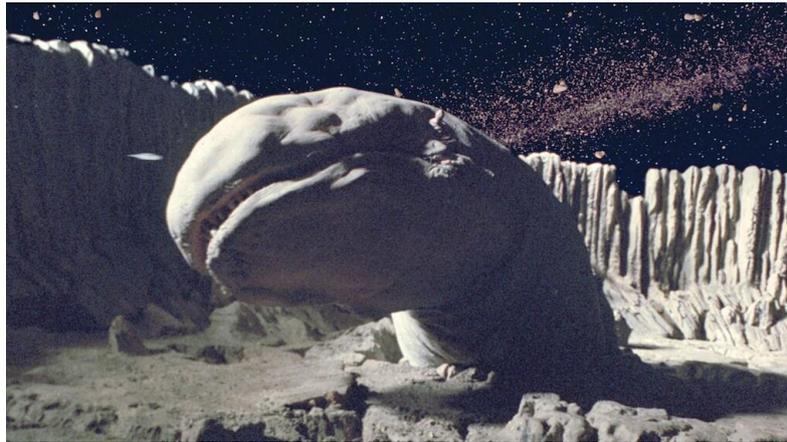
It was a shock of this kind, I imagine, that the makers of *The Empire Strikes Back* had in mind when they conceived of the scene in which Han Solo lands the Millennium Falcon on what he takes to be an asteroid —only to discover that he has entered the gullet of a sleeping space monster.

To recall that memorable scene now, more than thirty-five years after the making of the film, is to recognize its impossibility. For if ever there were a Han Solo, in the near or distant future, his assumptions about interplanetary objects are certain to be very different from those that prevailed in California at the time when the film was made. The humans of the future will surely understand, knowing what they presumably will know about the history of their forebears on earth, that only in one, very brief era, lasting less than three centuries, did a significant number of their kind believe that planets and asteroids are inert. (3)

À la première série de comparaisons décrivant l'animation soudaine – et hostile – d'un élément de l'environnement pris à tort pour une entité inerte succède la convocation d'une séquence cinématographique issue de la saga *Star Wars* imaginée par George Lucas, dans laquelle ce que le protagoniste humain identifie d'abord comme un astéroïde susceptible d'accueillir son vaisseau se révèle en réalité un monstre de l'espace (un temps endormi).

---

<sup>7</sup> Le terme « intrusion » apparaît à plus de quarante-cinq reprises dans l'essai.



George Lucas / Irvin Kershner, *The Empire Strikes Back*, 1980.

Le vaisseau d'Han Solo s'échappe de la bouche du monstre dans laquelle il avait atterri.

Selon Ghosh, force est de constater désormais l'obsolescence de cette scène imaginée un quart de siècle plus tôt. Le futur qu'elle anticipe et imagine, affirme-t-il, est d'ores-et-déjà impossible... non pas en raison de la limace intergalactique géante mise en scène, mais parce que l'expérience et les savoirs contemporains de la nature ont rendu unimaginable le fait que les humains du futur puissent présumer par défaut qu'une planète relève du support inerte<sup>8</sup>. Au-delà de cette page inaugurale qui convoque directement le cinéma de genre, la rhétorique de l'auteur est par ailleurs émaillée de références implicites à un imaginaire littéraire fantastique. Ainsi, par exemple, de la centralité accordée dans l'essai à la notion d'*unheimlich* (*the uncanny* en anglais), employée par Ghosh pour spécifier l'état psychologique collectif induit par la crise contemporaine ; de l'usage de la métaphore spectrale pour désigner la part de responsabilité humaine dans ce réveil des forces de la nature – « They are the mysterious work of our own hands *returning to haunt us* in unthinkable shapes and forms. » (32, nous soulignons) – ou encore de l'utilisation répétée de l'adjectif « freakish » pour désigner les événements climatiques contemporains : « the freakish weather events of today » (24, 32<sup>9</sup>).

Il serait toutefois erroné de considérer pareille expression métaphorique comme un pur privilège de romancier. Dans un essai intitulé *The Progress of this Storm* paru en 2018, c'est ainsi au tour du géographe suédois Andreas Malm de manier le motif de la résurrection spectrale, tout en hyperbolisant la figure de l'intrusion jusqu'à la faire muter en un autre *topos* rhétorique :

It's really nature that comes roaring back into society in a warming world, and it is time that flaps its wings as it does so. The nature that is knocking on the door of the postmodern condition —occasionally breaking it down, crashing through glass, sweeping away screens, even in its heartlands — is something of a spectral creature, for it is carried forward by a human past. The mad force it possesses is a function of the shafts through which time has flown since the early nineteenth century; more than the revenge of nature, this is the revenge of historicity *dressed* in nature. The larger the cumulative emissions of CO<sub>2</sub>, the more uncontrollable the storm; the more society has intruded and intrudes on nature, *the more nature invades society* with a haunted army whose early incursions are now felt. (77, italiques originales)

---

<sup>8</sup> L'affirmation, formulée de façon quelque peu péremptoire, est bien sûr discutable. Elle n'en participe pas moins du phénomène de réanimation rhétorique de la nature étudié dans cet article.

<sup>9</sup> L'adjectif revient en tout à six reprises pour qualifier les manifestations du changement climatique.

Outre le recours à la figure du fantôme, l'animalisation, l'intentionnalisation et la métaphore militaire se conjuguent ici pour opérer une redescription du dérèglement climatique sous la forme d'une contre-attaque délibérée de la nature ; ce faisant, elles transforment le moment présent en intrigue topique de la littérature et du cinéma de genre et, plus particulièrement, en scénario familial du sous-genre de l'éco-horreur<sup>10</sup>. Réveillées, les forces de la nature sont désormais perçues et décrites comme prenant les armes : « *potenza strikes back* » (104).

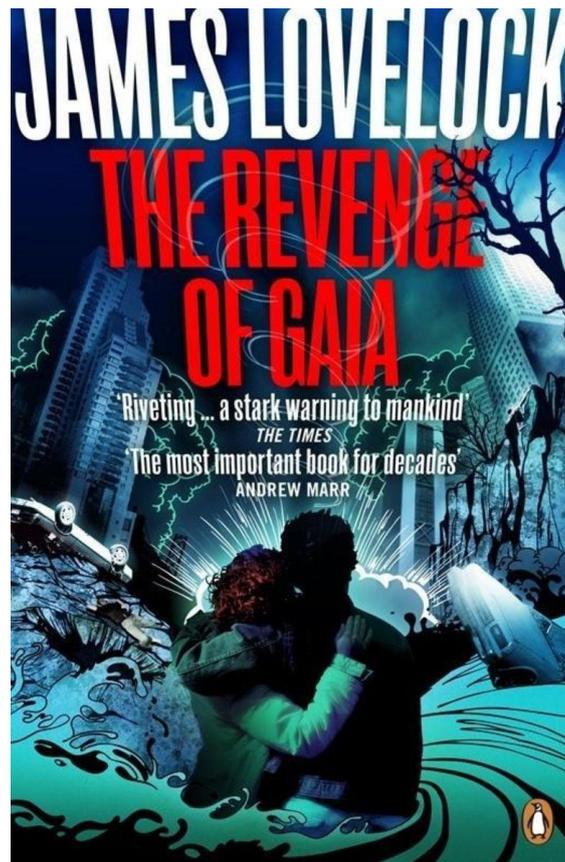
Si les exemples précédents ont tous été empruntés aux discours des sciences humaines et sociales, les sciences de la terre et du climat ne sont pas en reste, recourant elles aussi à des tropes similaires pour décrire la situation contemporaine. Comme l'a souligné le philosophe australien Clive Hamilton :

Our understanding of the Earth we inhabit is undergoing a radical change. The modern ideas of the Earth as the environment in which humans make their home, or as a knowable collection of ecosystems more or less disturbed by humans, are being replaced by the conception of an inscrutable and unpredictable entity with a violent history and volatile mood swings. Earth System scientists have reached for rough metaphors to capture this new idea – images of “the wakened giant” and “the ornery beast”, of Gaia fighting back and seeking revenge, of a world of “angry summers” and “death spirals”. (*Defiant Earth*, 47)

À titre d'exemple, on peut citer cet article du climatologue américain Wallace Broecker publié en 2003 dans la revue *Science*, dans lequel le climat planétaire est métaphoriquement assimilé à une bête furieuse : « the Earth's climate system has proven itself to be an angry beast. When nudged, it is capable of a violent response. » (1522). Ou, plus probant encore, l'essai controversé que James Lovelock lui-même publie en 2006 et qu'il dote d'un titre édifiant : *The Revenge of Gaia. Why the Earth is Fighting Back — and How We Can Still Save Humanity*. Lorsque les éditions Penguin Books publient la version poche de l'essai, c'est en outre sous une couverture digne d'une affiche de film d'horreur de série B ou des *covers* de *pulp magazines* américains. Dans le tiers inférieur, au centre, un homme et une femme représentés de dos se serrent l'un contre l'autre. Immergés jusqu'à la taille dans une eau tourbillonnante, ils semblent contempler avec effroi l'effondrement de la civilisation : sous un ciel bleu nuit où se côtoient les dessins d'une tornade, de nuages de fumée noire aux contours fluorescents et de lueurs blanches suspectes semblant émaner de l'explosion représentée au centre de la perspective, le sol s'ouvre pour engloutir immeubles et carcasses de voitures, tandis que quelques arbres morts dressent encore verticalement leurs silhouettes chétives et funestes. Apparaissant en surimpression sur ce paysage dévasté, exclusivement colorisé dans un nuancier de teintes froides, le nom de l'auteur et le titre de l'essai sont écrits en grosses lettres capitales blanches et rouge sang. Ces indications, suivies d'une sélection de formules issues de critiques élogieuses, sont disposées dans un espace trapézoïdal qui n'est pas sans évoquer le célèbre générique défilant de *Star Wars*, et semblent écraser encore un peu plus le couple mis en scène.

---

<sup>10</sup> Sur la définition de ce sous-genre de l'horreur (en littérature comme au cinéma) et la récurrence des *scenarii* de contre-attaque de la nature qu'il propose, voir notamment l'introduction de Stephen A. Rust et Carter Soles au numéro thématique que lui a consacré la revue *ISLE* en 2014 ; voir également l'ouvrage collectif intitulé *Fear and Nature. Ecohorror Studies in the Anthropocene*, coordonné en 2021 par Cristy Tidwell et Carter Soles. En 1994, l'écrivain et scénariste américain Richard T. Chizmar publie aussi un recueil de nouvelles intitulé *The Earth Strikes Back. New Tales of Ecological Horror*, qui fournit un aperçu des intrigues mobilisées dans cette littérature populaire.



James Lovelock, *The Revenge of Gaia*.  
Couverture de l'édition de poche publiée en 2007 par Penguin Books

L'ensemble se présente ainsi comme un assemblage de stéréotypes graphiques empruntés à la fiction apocalyptique qui, s'il trouble à tout le moins l'horizon d'attente de l'ouvrage, préfigure aussi la rhétorique qui s'y trouve largement mobilisée. Ouvrant ainsi son texte par une évocation de l'ouragan Katrina et du tsunami ayant déferlé sur l'Indonésie en décembre 2004, Lovelock n'hésite pas à personnifier désormais Gaïa sous les traits d'une entité non seulement vivante mais hostile et puissamment létale<sup>11</sup> :

That awful event [le tsunami de 2004] starkly revealed the power of the Earth to kill. The planet we live on has merely to shrug to take some fraction of a million people to their death. But this is nothing compared with what may soon happen; we are now so abusing the Earth that it may rise and move back to the hot state it was in fifty-five million years ago, and if it does most of us, and our descendants, will die. (1)

<sup>11</sup> On notera que Latour ne semble pour sa part n'avoir que très ponctuellement cédé à l'attrait du *topos* rhétorique de la « vengeance de la nature ». Dans la sixième des *Gifford lectures*, le sociologue décrivant les effets de rétroaction qui se produisent à l'échelle du système-Terre explique : « more often than not [those loops] *come back with a vengeance* ! Each of those loops registers the unexpected reactions of some outside agency to human action. » (nous soulignons). Le passage a toutefois été supprimé de la version écrite, traduite, remaniée et augmentée de ces conférences. Dans ce qui est désormais la huitième conférence du volume intitulé *Face à Gaïa* n'apparaît plus que la remarque suivante : « Chacune de ces boucles enregistre les réactions inattendues de quelque agent extérieur qui vient compliquer l'action humaine » (354) ; « Each of the loops registers the unanticipated actions of some external agent that comes in to complicate human action. » (*Facing Gaia*, 276). Dans le système théorique de Latour (et de Stengers), Gaïa n'est dotée d'aucune intentionnalité, ce qui explique sans doute que le terme de « vengeance » ait finalement été supprimé.

Quelques pages plus loin, une nouvelle métaphore militaire achève de personnifier la Terre sous les traits d'un ennemi redoutable – plus redoutable même, est-il suggéré à la faveur d'une comparaison douteuse, que la *Wehrmacht* en son temps : « the ineluctable forces of Gaia marshal against us. Battle will soon be joined, and what we now face is far more deadly than any *blitzkrieg*. » (13) Si la nature pré-moderne étudiée par Merchant s'incarnait fréquemment sous la forme d'une mère nourricière, c'est désormais dans des déclinaisons hostiles qu'elle se voit surtout réanimée : « Now, when Mother Earth opens her arms it is not to embrace but to crush us. » (Hamilton, 48).

### **Consécration paradoxale du registre fantastique en contexte épistémique : enjeux et implications**

Le discours scientifique contemporain apparaît ainsi colonisé par un ensemble de tropes – entrée en scène, intrusion, réveil, résurrection, hantise, contre-attaque, etc. – qui participent tous d'une isotopie de la nature réanimée. Par leur intermédiaire, l'époque présente est massivement ressaisie et retraduite sous la forme d'une séquence absolument topique de la littérature fantastique, à savoir l'animation soudaine d'un élément supposé inerte ou, plus spécifiquement encore, la métamorphose du décor en personnage, *a fortiori* menaçant<sup>12</sup>. Or cette consécration du registre fantastique – prolongée par l'emprunt de motifs caractéristiques de la littérature et du cinéma de genre (notamment horrifiques) – s'avère de prime abord paradoxale. Comment comprendre en effet que des discours à prétention épistémique se retrouvent aujourd'hui à puiser dans des traditions fictionnelles qui entretiennent historiquement un rapport nettement critique à l'égard du projet d'explicitation rationnelle du monde ? Le fantastique, de fait, émerge en partie en réaction à l'ambition des Lumières de purger le monde de ses phénomènes inexplicables ; tandis que selon le philosophe américain Eugene Thacker, la fiction d'horreur commence précisément là où s'arrêtent nos facultés d'intellection et de connaissance<sup>13</sup>...

Aujourd'hui pourtant, il semble que l'expérience contemporaine du dérèglement climatique de même que les savoirs produits par les nouvelles sciences du système-Terre créditent les représentations fictionnelles issues de ces traditions d'une valeur mimétique inédite, susceptible d'expliquer leur usage à des fins descriptives et en contexte épistémique. Dans les mots de la chercheuse britannique Lucie Armit, l'époque est celle de la multiplication de « real-life Gothic environments across the world — engendering an unsettling sense of nature's *aliveness* »; pour sa part, Sarah Dillon écrit dans un article intitulé « The horror of the Anthropocene » : « [Horror] is appropriate for publication now, because life in the early twenty-first century — and the future we see before us — is considered by many people to be a jim-jam inducing nightmare that leaves us puzzled and confused. » (5). De ce point de vue, la

---

<sup>12</sup> Parmi les nombreux récits recourant à ce type de scénario, voir par exemple les nouvelles de l'écrivain britannique Algernon Blackwoods intitulées « The Willows » (1907) ou « The Man Whom the Trees Loved » (1912). Plus contemporaine du moment rhétorique étudié dans cet article, la nouvelle « Death by Landscape » (1989) de Margaret Atwood constitue un exemple supplémentaire d'autant plus intéressant que la question de la représentation de la nature en tant que simple décor est explicitement commentée par l'héroïne *via* une réflexion sur le genre pictural paysager.

<sup>13</sup> Eugene Thacker, *In the Dust of this Planet*, p. 1 : « [the] absolute limit to our ability to adequately understand the world at all [is] an idea that has been a central motif of the horror genre for some time. »

mobilisation rhétorique de cet imaginaire fictionnel apparaît en fin de compte comme un moyen de « gagner en réalisme » : « pour gagner en réalisme, il faut laisser de côté le pseudo-réalisme qui prétend tirer le portrait d’humains se pavanant devant un décor de choses. » (Latour, *Gaïa*, 80)

De façon corollaire, c’est toute une tradition littéraire jusque-là marginalisée au sein du canon et exclue de l’empan de la littérature « sérieuse » qui se voit actuellement réhabilitée. Parce que les récits fantastiques se sont dès leur émergence attachés à traiter le décor comme un personnage à part entière – « setting *as* character<sup>14</sup> » – ils sont en effet susceptibles d’apparaître rétrospectivement comme un discours de résistance à la dévitalisation du monde matériel menée par la rhétorique scientifique moderne, comme un bastion à l’abri duquel l’agentivité de la nature – ailleurs muselée et aujourd’hui réattestée par l’expérience et les discours scientifiques eux-mêmes – a pu continuer à s’exprimer. Ainsi Amitav Ghosh estime-t-il dans *The Great Derangement* que l’époque contemporaine est celle d’une redistribution des valeurs au sein du champ littéraire : alors que la poétique réaliste moderne est accusée d’avoir accrédité la fiction menteuse d’une nature comprise comme lieu inanimé et décor impassible pour des actions strictement humaines, une littérature de genre autrefois méprisée et supposée contre-mimétique se voit reconnaître la capacité de représenter plus fidèlement le monde tel qu’il va<sup>15</sup>. Comme l’affirment encore les chercheurs Justin Edwards, Rune Graulund et Johan Höglund dans l’introduction à un ouvrage collectif consacré à l’« Anthropocène gothique » : « gothic and horror are able to say things about the climate crisis that conventional, realistic modes cannot. » (xi).

La mobilisation, en régime scientifique, du registre fantastique et de figures issues de la littérature de genre signalent ainsi une forme de promotion épistémique de ces *corpus* fictionnels. Parallèlement, ces emprunts à la fiction de même que l’abondance du recours au discours tropologique (comparaisons, métaphores, analogies) semblent témoigner aussi de la façon dont le discours analytique est aujourd’hui confronté à ses propres limites, et peine à mener son travail d’intelligibilité du monde dans ses anciennes formes et modalités d’expression. Comme l’avancent Baptiste Morizot et Nasstasja Martin, les sociétés occidentales contemporaines seraient entrées dans un moment de désorientation épistémique similaire à ce que certaines cultures animistes appellent « le temps du mythe », soit une période de prolifération d’êtres métamorphiques dont l’identité, les propriétés et le statut ne sont pas encore, ou ne sont plus, clairement définis. Ainsi les textes des chercheurs sont-ils désormais envahis par « toute une série de non humains qui commencent à faire des choses qu’ils n’étaient pas censés faire » (np, §27), de sorte que la nature apparaît « sortie de ses gonds » (§4), c’est-à-dire des cadres ontologiques, épistémologiques, politiques, juridiques, etc. qui déterminaient jusque-là la compréhension que nous en avons et la place qui lui était accordée. « Pour la

---

<sup>14</sup> Nous employons ici une formule attribuée au personnage de Jeremy Freirs dans le roman de T. E. D. Klein, *The Ceremonies* (1984) (cité par Elizabeth Parker et Michelle Poland, 2). Occupé à réaliser une thèse sur la littérature gothique, le protagoniste estime que cette configuration, la transformation du décor en acteur, constitue l’un de ses sujets les plus porteurs.

<sup>15</sup> Pour le détail de cette argumentation, voir la première partie de l’essai intitulée « Stories ». On pourra aussi se reporter à la discussion que nous en avons proposé dans « La tornade et le crocodile : empêchements, complicités et vraisemblance du récit à l’heure du « grand dérangement » », in *Faire-avec le sauvage. Renouer avec les vivants. Entre sciences et littérature*, dir. Colette Camelin, Raphaël Larrère et Alain Romestaing, éditions HD, 2025.

première fois depuis l'avènement de la modernité», soulignent le philosophe et l'anthropologue, « la nature des êtres non humains nous échappe. La nature de la Nature. » (§2). En conséquence de quoi et entre autres implications, le discours épistémique se voit sommé de renouveler ses figures : « La Nature unidimensionnelle, unifiée par les modernes comme cet univers de matière régi par des lois mathématiques, et susceptible d'exploitation rationnelle et/ou de sanctuarisation, cette nature monte sur scène éclatée en mille formes de vie, et réclame un autre script, une autre partition. » (§3) Que les deux auteurs aient eux-mêmes recours à la métaphore théâtrale au moment même d'en appeler à une rénovation rhétorique et poétique du discours épistémique dit bien, outre leur affiliation latourienne, la façon dont les tropes et *corpus* littéraires sont susceptibles de servir de ressource essentielle dans cette entreprise.

Sans doute, aussi, ces usages répondent-ils à la nécessité d'incarner dans des figures mobilisatrices des données scientifiques abstraites, sans cela peu assimilables et surtout ineffectives. Bruno Latour, à tout le moins, paraît tout à fait conscient de ce dernier enjeu, lui qui récusé dans *Face à Gaïa* la supercherie d'une distinction absolue entre énoncés descriptifs et prescriptifs, et rappelle que « jamais on ne se lance dans une description sinon pour agir, et qu'avant de chercher ce qu'il faut faire, encore faut-il être poussé à l'action par un genre particulier d'énoncés qui nous touchent au cœur pour nous mettre en mouvement » (67).

### **Ouverture (où l'on propose une nouvelle analogie théâtrale pour rendre compte de la réanimation rhétorique contemporaine de la nature)**

Au vu de l'abondance des figures de la nature réanimée qui peuplent désormais les discours épistémiques, le vœu formulé par Michel Serres dans *Le Contrat naturel* de voir réduites au rang d'archaïsmes les représentations anthropocentriques d'une histoire, d'une philosophie et de sciences sociales amputées du « monde » au profit des seuls « conflits ou [...] débats, denses d'hommes, purs de choses » (16), semble désormais exaucé.

Envisagées dans leur ensemble, ces figures retraduisent aussi le moment contemporain sous l'aspect d'une scène de reconnaissance — *anagnorisis* — d'un genre nouveau. Rangée par Aristote au rang des éléments essentiels de toute bonne intrigue et considérée comme un puissant moyen de séduction du public, l'*anagnorisis* est traditionnellement définie comme un renversement (*metabasis*) dans l'ordre non de l'action (c'est la péripétie) mais de la connaissance. Son incarnation la plus répandue consiste à mettre en scène le moment où l'identité réelle d'un des personnages, qui faisait jusque-là l'objet d'une méprise, éclate au grand jour et vient infléchir le cours de l'histoire. La spécificité de l'*anagnorisis* restituée dans les figures du discours théorique contemporain réside toutefois dans le fait que l'erreur porte ici sur le statut et les propriétés dramaturgiques d'une entité auparavant exclue du schéma actanciel et intégrant désormais ce dernier : le décor se révèle personnage et rejoint les rangs des acteurs (*drontas*, ceux qui agissent, chez Aristote).

Or si l'on retrouve ici la métaphore théâtrale matricielle des figures étudiées dans cet article, le texte aristotélicien permet d'en prolonger la perspective dans la mesure où la définition complète qui y est livrée de l'*anagnorisis* est la suivante : « le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont

désignés pour le bonheur ou le malheur<sup>16</sup> » (*Poétique*, 71). Comme souligné par le théoricien britannique Terence Cave : « The *metabasis* [...] is characterized, then, in the specific instance of anagnorisis, as being brought about by a *change of affective or kinship relations*, itself brought about by a *change of knowledge*<sup>17</sup>. » (33, nous soulignons). Instituer les temps présents en *anagnorisis* aristotélicienne, c'est donc y reconnaître un moment de mutation indissociablement épistémique et diplomatique : un renversement concernant le statut et les propriétés reconnues au domaine de la nature mais aussi, et de façon solidaire, une mutation des relations sociales, affectives et éthiques qui sont nouées avec elle. Resterait alors à déterminer quel type de rapports – amitié ou inimitié, alliance ou hostilité, crainte ou humilité – provoque aujourd'hui la reconnaissance de la nature en tant qu'entité vivante et quels amorçages éthiques et politiques se voient favorisés par les différentes figures contemporaines de sa réanimation.

Marie Cazaban-Mazerolles est Maîtresse de conférences en Littératures comparées à l'Université de Paris VIII – Vincennes Saint-Denis. Après un thèse consacrée à l'étude du développement d'une poétique du vivant anti-anthropocentrique dans la fiction narrative occidentale des XXe et XXIe siècles, ses recherches se concentrent désormais sur l'articulation théorique et pratique entre la littérature et les discours, savoirs et représentations de l'écologie.

---

<sup>16</sup> Aristote, *La Poétique*, 11, 52 a 29-32, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 71.

<sup>17</sup> Terence Cave, *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988. Une traduction du passage par Claire Malroux a été publiée dans « L'anagnorisis dans l'antiquité », *Po&sie*, 106, 2004, p. 87-101, p. 92 : « La *metabasis* [...] est définie par conséquent, dans l'exemple précis de l'anagnorisis, comme étant provoquée par un changement dans les rapports affectifs ou de parenté, provoqué lui-même par un changement de connaissance. »

## Ouvrages cités

Aït-Touati F. & Coccia E., « Gaïa, la vie en scène », *Le cri de Gaïa*, Paris, La découverte, 2021, p. 5-16.

Aristote, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.

Armitt Lucie, « Ghost-al Erosion : Beaches and the Supernatural in Two Stories by M. R. James », in L. Fletcher (dir.), *Popular Fiction and Spatiality: Geocriticism and Spatial Literary Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, p. 95-108.

Broecker W. S., « Does the trigger for abrupt climate change reside in the ocean or in the atmosphere? », *Science*, 300, 2003, p. 1519-1522.

Cave T., *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

Chizmar R. T. (dir.), *The Earth Strikes Back. New Tales of Ecological Horror*, Shingleton, California, Mark V. Ziesing Books, 1994

Dillon S., « The Horror of the Anthropocene », *C21 Literature: Journal of 21st-Century Writings*, 6/1, 2018, p. 1-25. En ligne : <https://api.repository.cam.ac.uk/server/api/core/bitstreams/41ec80f4-6bb5-4731-9ef8-0dccb2b5bc4e/content> (consulté octobre 2024).

Edwards J. D., Graulund R. and Höglund J. (dir.), *Dark Scenes from Damaged Earth: The Gothic Anthropocene*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2022.

Fressoz J.-B. & Locher F., *Les Révoltes du ciel. Une histoire du changement climatique XV-XXe siècle*, Paris, Seuil, 2020.

Ghosh A., *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2016.

Hamilton C., *Defiant Earth: The Fate of Humans in the Anthropocene*, Cambridge, Polity Press, 2017.

Latour B., *Facing Gaïa. Six Lectures on the political theology of nature*, « Gifford Lectures on Natural Religion », Edinburgh, 18th-28th of February 2013, retranscription en ligne : <https://www.earthboundpeople.com/wp-content/uploads/2015/02/Bruno-Latour-Gifford-Lectures-Facing-Gaia-in-the-Anthropocene-2013.pdf> (consulté octobre 2024)

Latour B., *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La découverte, 2015.

Lovelock J., *The Revenge of Gaïa. Why the Earth is Fighting Back – and How We Can Still Save Humanity* [2006], London, Penguin Books, 2007.

Malm A., *The Progress of this Storm. Nature and Society in a Warming World*, London & New York, Verso, 2018.

Merchant C., *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution* [1980], San Francisco, Harper & Row, 1990.

Merchant C., *Autonomous Nature. Problems of Prediction and Control from Ancient Times to the Scientific Revolution*, New York, Routledge, 2016

Martin N. & Morizot B., « Retour au temps du mythe. Sur un destin commun des animistes et des naturalistes face au changement climatique à l'Anthropocène », *ISSUE*, 1, 2018. En ligne : <https://issue-journal.ch/focus-posts/baptiste-morizot-et-nastassja-martin-retour-du-temps-du-mythe-2/> (consulté octobre 2024)

Parker E. & Poland M., « Gothic Nature : an Introduction », *Gothic Nature*, 1, 2019, p. 1-20.

Prigogine I. et Stengers I., *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la Science*, Paris, Gallimard, 1979.

Rust S. A. & Soles C., « Ecohorror Special Cluster: “Living in Fear, Living in Dread, Pretty Soon We'll All Be Dead” », *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 21/3, 2014, p. 509-512.

Serres M., *Le Contrat naturel*, Paris, François Bourin, 1990.

Stengers I., « Faire avec Gaïa : pour une culture de la non-symétrie » [conférence prononcée le 17/12/1999 à l'occasion de l'exposition « Le jardin planétaire » à la Grande Halle de la Villette], *Multitudes*, 24, 2006. En ligne : <https://www.multitudes.net/wp-content/uploads/2006/04/24-stengers.pdf> (consulté octobre 2024)

Stengers I., *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, Paris, La découverte, 2009.

Thacker E., *In the Dust of this Planet. Horror of Philosophy*, vol. 1, Winchester & Washington, Zero Books, 2011.

Tidwell C. & Soles C. (dir.), *Fear and Nature. Ecohorror Studies in the Anthropocene*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2021.