

Si Terre...

Parcours pédagogique : Littérature et environnement

Classes de lycée



Programme EcoLitt

Parcours pédagogique « Si Terre... »

réalisé par Blandine Charrier

contact : anne-rachel.hermetet@univ-angers.fr



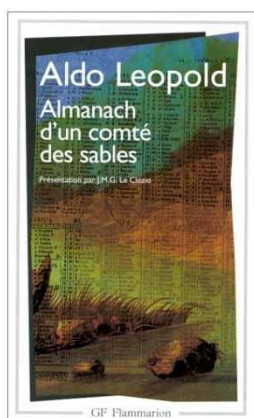
Seconde générale et technologique

Enseignement d'exploration : Littérature et société

Regard sur l'autre et sur l'ailleurs

Almanach d'un comté des sables, Aldo Leopold

La découverte du monde à travers le recensement des multiples expériences vécues dès l'enfance et les interactions que noue l'auteur avec le monde vivant qui l'entoure : **Regarder le monde qui nous entoure pour le raconter ; raconter le monde pour le donner à voir.**



Almanach d'un comté des sables, Aldo Leopold, traduit de l'anglais (US) par Anna Gibson, préface de J.-M. G. Le Clézio, illustrations Charles W. Schwartz, Flammarion, Paris, 2000

Présentation

L'ouvrage propose un texte complet, qui peut être abordé de plusieurs façons, selon que l'on privilégie la place de la description (avec des nombreuses notes et anecdotes qui révèlent une fine observation de la nature, faune et flore, et du cycle des saisons), ou celle de l'argumentation (avec des réflexions morales ou philosophiques de l'auteur, prolongées par une troisième partie qui est un essai posant les fondements de l'éthique de la terre).

La préface de l'auteur expose l'architecture de l'ouvrage en trois parties : « La première raconte ce que ma famille observe et fabrique dans le coin où elle se réfugie, le weekend, à l'abri de trop de modernité, c'est la « cabane ». (...) La deuxième partie, intitulée « Quelques Croquis », retrace quelques-uns des épisodes de ma vie qui m'ont appris à voir, progressivement et parfois douloureusement, que la compagnie a rompu le pas. (...) La troisième partie présente, en termes plus logiques, quelques-unes des idées par lesquelles nous autres dissidents rationalisons notre dissidence. »

Pistes d'étude

Le rôle et la place des deux préfaces proposées pour cette édition (celle de l'auteur, en 1948, et celle de J.-M. G. Le Clézio en 1994) peuvent être interrogées, et, dans le prolongement de cette réflexion, il est possible de se demander en quoi cet ouvrage est un jalon important dans l'histoire de l'éveil d'une conscience écologique contemporaine.

Dans la mesure où ce texte se découpe en de nombreux fragments, dont chacun est bâti sur une pensée, une observation ou une idée, il est possible de le travailler de façon discontinue, en choisissant des épisodes plus saillants. L'écriture d'Aldo Leopold est allègre, nombreux sont les passages qui comportent des traits d'humour. Notons le rapport privilégié de l'auteur aux êtres vivants dont il partage la compagnie, en particulier son chien, qui se fait fort de lui

apprendre à chasser (cf. p90), ou les arbres, qui se montrent bavards (cf. p115 « Le bavardage de la forêt est parfois difficile à interpréter »).

La lecture de la troisième partie gagnera à être sélective, avec quelques morceaux de bravoure qui problématisent une notion nouvelle à l'époque, l'éthique de la terre (cf. le passage qui débute avec le titre « Le concept de communauté », p.258). Le passage sur la « Nature vierge » où Aldo Leopold fait un « plaidoyer pour la préservation de quelques restes de sauvagerie » (p. 238) est intéressant à étudier si on le met en relation avec le contexte historique américain, pays précurseur des parcs naturels, sous l'impulsion de Thoreau notamment.

Le texte peut également être travaillé dans une perspective plus scientifique, notamment en sciences de la vie et de la terre, si l'on choisit d'analyser les descriptions naturalistes (souvent assorties de dessins réalistes des animaux décrits). Il est également possible de repartir du « croquis succinct de la terre », postulé dans la troisième partie (p.275) pour synthétiser quelques notions écologiques essentielles.

Quelques brefs passages peuvent aussi faire l'objet de travaux littéraires

- **p. 46-47**, « Draba » : portrait d'une fleur méconnue et insignifiante, victime de l'indifférence humaine, et qui pourtant est la première à annoncer le printemps. La dimension poétique de ce texte bref peut être soulignée par des travaux d'écriture ou des rapprochements avec des poèmes en prose ou en vers.
- Un travail d'argumentation à partir d'une réflexion, par exemple **p.73-74** : « La disparition d'une sous-espèce humaine ne nous émeut guère si nous ne la connaissons que de loin. Un Chinois mort représente peu de chose pour ceux d'entre nous dont l'expérience de la Chine se réduit à un plat de *chop suey* de temps en temps. Nous ne pleurons que ce qui nous est proche. La disparition du silphium de l'ouest du comté de Dane n'est pas une cause de deuil si l'on n'en connaît que le nom, entrevu dans un livre de botanique. »
- L'analyse du récit d'un souvenir qui a formé l'esprit de l'auteur dans son enfance et lui a permis de poser un regard différent sur la nature : passage intitulé « Penser comme une montagne » évoquant la mort d'une louve (**p. 168-170**).

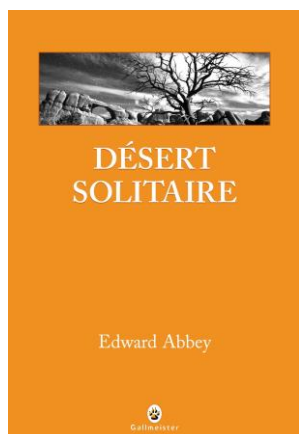
Seconde générale et technologique

Enseignement d'exploration : Littérature et société

Regard sur l'autre et sur l'ailleurs

Désert solitaire, Edward Abbey

Un texte américain héritier du romantisme européen. L'expérience de la vie solitaire en pleine nature fait naître une réflexion sur le rapport de l'humain à la nature : **Quel regard sur la nature sauvage est posé dans ce récit autobiographique ?**



***Désert solitaire*, Edward Abbey, traduction de l'anglais (USA) par Jacques Mailhos, Paris, Gallmeister, 2010**

Présentation

Cette toute nouvelle traduction du texte d'Edward Abbey publié aux États-Unis en 1968 trouve logiquement sa place dans la collection « Nature writing » de l'éditeur Gallmeister, qui a consacré une large partie de son catalogue à cette littérature.

L'ouvrage est enrichi d'une préface de Doug Peacock, un militant écologiste fortement marqué par son expérience de soldat pendant la guerre du Vietnam, et qui a inspiré à E. Abbey le héros de son roman le plus célèbre, *Le Gang de la clef à molette* (*The Monkey Wrench Gang*, 1975). Cette préface écrite en 2010 complète utilement la présentation que l'auteur fait de son texte dans l'avant-propos écrit en 1968. En effet, D. Peacock montre quel impact retentissant a pu avoir cet ouvrage à sa publication, qui coïncide avec l'émergence des premiers mouvements d'écologie radical aux États-Unis. Cette introduction rend également hommage à une écriture atypique, iconoclaste tant par le fond que par la forme : « *Désert solitaire* est prophétique ; c'est à la fois un classique du nature writing et un sommet de style et d'humour. » (p. 15)

Pistes d'étude

L'introduction de l'auteur à son livre est certainement la meilleure porte d'entrée pour appréhender l'ouvrage, ce qui peut être l'occasion de revenir sur les fonctions du paratexte et le pacte de lecture et d'écriture établi entre l'auteur et ses lecteurs. Le projet de l'auteur y est exposé pour que l'on ne se méprenne pas sur son intention : « ce n'est pas fondamentalement un livre sur le désert », mais s'y exprime une volonté de « créer un monde de mots dans lequel le désert figure plus en tant que médium qu'en tant que matériel ». Edward Abbey précise « Mon but ne fut pas l'imitation, mais l'évocation » (p.18).

Cette dernière indication nous engage à apprécier la variété discursive de l'ouvrage, qu'on prendrait à tort pour essentiellement descriptif. Narration et description sont continuellement mêlées, mais l'argumentation tient également une place majeure dans l'économie du texte. La

dimension engagée de ce livre repose en effet sur les fréquentes dissertations dans lesquelles se lance l'auteur pour défendre son point de vue critique sur une société de consommation et de tourisme de masse notamment.

Il peut être intéressant de parcourir le livre en reprenant les « étiquettes » dont on affuble Edward Abbey et que Doug Peacock relève dans son introduction (misanthrope, éco-anarchiste, saint patron de l'écologie radicale américaine), pour identifier les passages qui alimentent cette image caricaturale et ceux qui la nuancent.

Des passages qui peuvent faire l'objet d'une analyse plus approfondie

Chapitre « Les serpents du paradis »

« Au cours des longues journées chaudes et des soirées fraîches qui suivront, je ne les reverrai pas. » p.45 > fin du chapitre p.46

Après le récit étonnant de la domestication d'un serpent indigo pour chasser les crotales, le narrateur développe une réflexion sur le rapport qu'entretient l'humain à l'animal. La fin de ce chapitre est construite en plusieurs étapes qui aboutissent à une sagesse universelle, qui s'apparente à une parole évangélique, une sentence. La première étape consiste à interroger les affects des animaux : leur prêter des sentiments, n'est-ce vraiment que de l'anthropomorphisme ?

Ce paragraphe s'articule au suivant par une courte transition, en l'occurrence deux vers du poète Walt Whitman, tirés de « Feuilles d'herbe ». Les fréquentes incursions intertextuelles, qui reprennent les écrits des poètes et penseurs du XIX^e siècle qui ont marqué un pas dans la réflexion du rapport de l'homme à la nature, occupent une place importante dans le texte d'Abbey. En effet, elles inscrivent sa pensée dans une tradition poétique et philosophique aux sources du *nature writing*, participent à lui donner une valeur poétique et littéraire et apporte une rupture rythmique et tonale dans le texte.

Le dernier paragraphe, qui est conclusif, n'est pas dénué d'humour (« Tous les hommes sont frères, aimons-nous dire en espérant parfois secrètement que ce ne soit pas le cas. ») et souligne combien le texte d'Edward Abbey oscille en permanence entre la volonté de produire un discours didactique et même prescriptif et une distance critique suggérée par l'humour.

Chapitre « La rose et la baïonnette »

« Il y a plusieurs manières de voir Delicate Arch. » p. 64 > « ... est la plus étrange et la plus téméraire des aventures » p. 65

Ce bref passage décrit le paysage très particulier d'arches désertiques, non pas tant pour en rendre une image fidèle au lecteur que pour montrer combien le paysage n'est jamais qu'une affaire de perception, de vision du monde. Le paysage est d'abord dans l'œil de celui qui le contemple. Ainsi tout le début de notre extrait met-il en évidence, non sans humour, les différentes représentations que l'on peut se faire de ces arches, et du sens qu'on peut leur donner. Mais le deuxième paragraphe rejette en bloc ces multiples représentations pour évacuer la question du sens (pris comme synonyme de signification) au profit des sens (pris comme synonyme de perception sensorielle).

L'extrait donne également un aperçu significatif de la dimension onirique et méditative du texte d'E. Abbey. Le regard que l'auteur pose sur le paysage est original dans la mesure où la nature ne recèle pas un sens caché ni ne porte les sentiments du promeneur, mais elle se dévoile brutalement comme une énigme sans résolution. Face au paysage, l'humain est reconduit à sa fragilité, sa petitesse. La rencontre avec une nature ancestrale et monumentale comme celle qu'il arpente ressemble à une expérience initiatique inversée, dans laquelle l'individu accède à l'émerveillement, qui est une forme de révélation, précisément en donnant toute la place aux sensations et non à l'intellection.

Chapitre « L'eau »

Début du chapitre p. 155 > « ...la réalisation d'un idéal. » p. 161

L'extrait est assez long (6 pages) et peut donc être découpé en plusieurs unités à étudier indépendamment les unes des autres.

Page 155 : Le chapitre s'ouvre sur un dialogue entre Edward Abbey et un touriste de Cleveland. Le décalage entre les deux points de vue exprimés rend l'échange humoristique, mais au-delà du ton léger et badin de ce dialogue, c'est toute la question du rapport de l'homme à la nature qui est réinterrogée. Pour le touriste, la nature doit être domestiquée par l'humain, elle est conquise et dominée par lui. Le ranger Edward Abbey en revanche considère que la nature doit demeurer indomptée, et qu'il faut accepter comme une richesse l'hostilité de certains espaces. Les deux hommes repartent contents d'eux-mêmes, certains d'avoir convaincu l'autre. Cette chute, dont la pointe est formulée par Edward Abbey par son commentaire (« chacun de nous pensant avoir appris quelque chose de nouveau à l'autre ») souligne avec comique l'incommunicabilité heureuse des humains.

Page 157 : à partir de « En vivant suffisamment longtemps dans le désert, l'homme, comme les autres animaux, peut apprendre à sentir l'eau. » jusqu'à la page 158 « ... un jour, n'ayez crainte, quelqu'un découvrira vos élégants ossements avec surprise, mystère et admiration. » Ce passage dévoile au lecteur la réalité du danger que constitue un espace sans eau pour la survie de tout être vivant. Les humains doivent donc se réapproprier l'instinct animal pour trouver les ressources cachées du paysage. Le lieu est alors décrit de façon fonctionnelle comme un milieu à appréhender en interprétant les objets paysagers comme des signaux (le peuplier veut dire « eau » par exemple). Dans le paragraphe suivant, le ton se fait injonctif, Edward Abbey transmet son expérience de la survie dans le désert en prodiguant de multiples conseils. Il met en garde contre des réflexes naïfs qui ne sont que de vaines initiatives et invite d'abord à épargner ses efforts pour éviter que le gain de l'eau ne se fasse au préjudice d'une trop grande dépense d'énergie. Cette attitude qui vise à l'économie des forces met en relief la précarité de l'humain devenu un animal livré à lui-même et dont le milieu n'a pas été transformé par lui. La toute-puissance humaine devient caduque. La leçon de survie est aussi une leçon de vie. D'ailleurs, lorsqu'il déclare qu'« il est possible que vous ne trouviez rien, nulle part » (p. 157), Edward Abbey souligne que les trésors d'intelligence de l'humain ne suffisent pas nécessairement, que dans la lutte pour sa survie l'humain n'est pas toujours le gagnant face à la nature. Les trois paragraphes suivants développent les « surprises » dont sont capables le désert qui sont autant de pièges prêts se refermer sur l'individu errant. La dernière phrase de notre extrait oscille de nouveau entre sérieux et dérision. Alors qu'il envisage la situation tragique de

la mort inévitable, Edward Abbey invite le lecteur à imaginer une mise en scène de cette mort pour que, de pitoyable, elle devienne admirable.

Page 165 de « Je viens de parler de sable mouvant. » à la page 168 « J'avais en fait moi-même marché sur ce trou de sable mouvant à peine une heure auparavant. »

Ce passage un peu plus long développe, à partir de l'explication du phénomène typique de sable mouvant, une anecdote vécue par Edward Abbey en compagnie de son ami Newcomb. Le début du passage démystifie les représentations spectaculaires que nous nous faisons du phénomène, notamment dans l'imaginaire cinématographique (cf Lawrence d'Arabie). L'approche prosaïque, qui intègre des explications scientifiques, évacue les stéréotypes romanesques au profit du réel. Dans la suite du passage, le récit de la mésaventure de Newcomb, pris par un sable mouvant, associe drame et comique. Le sang-froid inattendu des protagonistes produit un dialogue incongru qui déjoue la tension dramatique pourtant perceptible. En effet, la description du lieu hostile, comparé aux enfers, et sa totale inhumanité, caractérisée par des sons effrayants (« plainte sourde et sinistre, non humaine », « cris », « horrible sabbat de chats », « les échos et les échos d'échos », « miaulements sinistres » p. 167), prend une dimension fantasmagorique qui culmine dans l'image du Minotaure, évoqué à la fin du paragraphe, juste avant qu'Edward Abbey ne se reprenne et songe à son ami. Cette dernière phrase du paragraphe constitue un retour abrupt au réel et produit un effet de clausule dans le récit.

L'échange entre les deux hommes dans cette situation périlleuse est désinvolte, ce qui rend la scène comique, alors même qu'elle aurait pu être pathétique. L'opération de sauvetage n'a rien d'héroïque, elle s'effectue simplement. E. Abbey souligne la plasticité de cette nature qui, l'instant précédent représentait un danger considérable (impossible de savoir jusqu'à quel point Newcomb était capable de s'enliser) et l'instant suivant redevient un espace lisse (« aussi lisse, luisant et innocent qu'un dessus de pudding » (p.168)

Chapitre « Les eaux l'engloutiront »

Depuis « Nature sauvage : Wilderness – ce mot fait à lui seul musique. » (p.217) à « Sans constituer toute la vérité, la vision romantique est une part nécessaire de toute la vérité. » (p. 218)

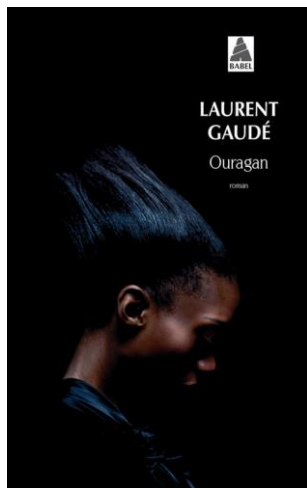
Dans ce passage, Abbey s'adonne à une rêverie sur le mot *wilderness*, d'abord en faisant référence à sa musicalité, puis en interrogeant son sens. À une définition neutre et objective, disqualifiée par l'expression « officiel sabir gouvernemental », Abbey préfère une signification attachée à des affects. Le sentiment évoqué est celui de la nostalgie. Le lien entre un sentiment intime et universalité se retrouve dans le romantisme, comme le souligne E. Abbey. Ainsi l'auteur assume-t-il pleinement la filiation entre la pensée romantique et la perception du *wilderness*. Cette réflexion laisse la place à un travail en classe autour du romantisme, apparu dans un contexte européen, et sa réappropriation par des écrivains américains à la lumière d'un paysage singulièrement différent et d'une culture pionnière qui a construit un mythe de la nature vierge en créant son histoire nationale.

Première générale (toutes séries)

Objet d'étude : Le personnage de roman, du XVII^e siècle à nos jours

Ouragan, Laurent Gaudé

La Nouvelle-Orléans devient l'espace-chaos dans lequel éclate la crise de chacun des personnages isolés dans leur propre vie : **Comment le roman choral fait-il émerger un personnage collectif ?**



***Ouragan*, Laurent Gaudé, Arles, collection Babel, Éditions Actes Sud, 2010**

Présentation

Ouragan est un roman polyphonique qui fait intervenir successivement cinq personnages qui ont pour point commun de rester à La Nouvelle-Orléans alors même que l'ouragan Katrina (qui s'est déclenché le 29 août 2005 et a particulièrement ravagé cette ville de Louisiane aux États-Unis) s'abat sur la ville. Ils apparaissent dès le premier chapitre : Josephine Linc. Steelson, « négresse depuis presque cent ans » (p. 11) ; Keanu Burns (p. 14), un homme noir qui retourne voir la compagne qu'il a subitement abandonnée plusieurs années auparavant ; Rose Peckebye (p. 17), la jeune femme restée seule avec son enfant depuis la fuite de Keanu ; un pasteur (p. 22) persuadé que Dieu lui dicte sa conduite et le pousse à lui rendre justice en pleine tourmente ; Buckley (p. 24), un détenu noir de Parish Prison qui parvient à quitter sa cellule et partir à la conquête de la ville désertée. Les voix s'expriment pour certaines à la première personne, pour d'autres à la troisième personne, et le glissement d'une voix à une autre n'est pas toujours clairement marqué dans la narration. Cette fluidité de la parole qui circule entre tou.te.s est un parti pris littéraire susceptible de déconcerter le lecteur à première vue. Mais rapidement, le ton caractéristique de chacun des personnages permet de distinguer sans difficulté les tours de parole.

Pistes d'étude

Laurent Gaudé ancre son récit dans le réel avec la référence explicite à l'ouragan Katrina. Mais la catastrophe naturelle ne suscite pas une réflexion centrée sur des préoccupations strictement écologiques ; constitue plutôt le symptôme et l'élément déclencheur d'une crise qui se joue intimement chez chaque individu. Livrés à eux-mêmes, dans une situation d'urgence, ils doivent s'affirmer. Les passions humaines et les manifestations extrêmes de la nature sont présentées de façon analogique.

Pour élargir la réflexion sur l'ouragan Katrina, qui a généré une abondante documentation (images, reportages etc.), on pourra se reporter aux ressources proposées par le café pédagogique (http://www.cafepedagogique.net/lesdossiers/Pages/Katrina_index.aspx).

De multiples pistes de lecture du roman :

- L'expérience extrême de la catastrophe naturelle, qui place l'humain face à une nature surpuissante écrasante (et fascinante). Cet aspect pourra être développé par une approche scientifique du phénomène, en étudiant comment se forme un ouragan, comment il se déploie. Pour une approche littéraire, on s'intéressera davantage à la description du phénomène, en particulier par les personnages pris dans la tourmente, par les registres épique, tragique et dramatique.
- La dimension socio-politique de ce drame qui affecte une ville marquée par une forte ségrégation raciale. Plusieurs des personnages principaux du roman sont noirs, et le discours de Josephine, très vindicatif, dénonce l'héritage esclavagiste américain de la Louisiane encore vivace.
- La tension entre l'individu et la communauté, avec des personnages qui souffrent d'une profonde solitude et vivent en conflit avec la société. La solitude est insoutenable, et pourtant la rencontre de l'autre est souvent violente et parfois même destructrice. Notons que ces personnages, parmi les rares individus à n'avoir pas quitté la ville évacuée, sont tous en marge de la société, ils vivent hors norme.

L'architecture particulière du roman

La construction du roman en douze chapitres rappelle la structure des longs poèmes épiques en vingt-quatre chants tels que l'*Illiade* et l'*Odyssée* d'Homère. Cette analogie met en relief la dimension épique du roman de Laurent Gaudé et souligne l'importance de l'oralité à l'œuvre dans ce texte. Une lecture à voix haute par des élèves différents interprétant chacun un personnage (cet exercice mérite d'être travaillé comme un atelier de théâtre) permet de rendre compte du style adopté pour ce texte, son rythme propre, sa rhétorique.

Ouragan peut également être comparé à une tragédie. Le roman suit un schéma narratif assez simple et, comme dans une tragédie classique, le lecteur est plongé, dès l'acte d'exposition, au seuil de la crise (ici, l'arrivée de l'ouragan). Le lieu unique de toute l'histoire est la Nouvelle Orléans, tous les personnages évoluant à divers endroits de la ville et se rejoignant parfois. Les cinq protagonistes sont en revanche des antihéros, ils appartiennent à la marge. Cependant, ils se caractérisent par leurs actes hors norme et une volonté de forcer leur destin, on retrouve le motif de l'*hybris* antique. Le reflux de l'ouragan conduit l'histoire vers le dénouement et précipite la catastrophe, la perte des personnages (par la mort pour presque tous).

Deux passages qui peuvent faire l'objet d'une analyse plus approfondie

Chapitre I : Une lointaine odeur de chienne

À partir de la page 29 « Lorsque je rentre à l'église, Cindy me dit que le shérif a cherché à me joindre. » jusqu'à la fin du chapitre page 31 :

La communion de tous à un même événement

L'extrait étudié offre un exemple particulièrement saillant du style particulier adopté pour ce roman : l'entrelacs des voix narratives au sein d'un même bloc de texte. Après un passage dont le narrateur est explicitement le pasteur, qui revient de prison dépité de n'avoir pas su affronter les détenus comme il se sentait appelé (par Dieu) à le faire, la narration opère un glissement et relaie simultanément les voix du pasteur, du détenu, de Keanu et de la négresse. Le basculement d'un mode narratif à un autre s'effectue par la phrase au discours direct du shérif : « Ils ne

parlent que de cela depuis huit heures ce matin, il faut que je passe vous voir, je vais avoir besoin de votre église, révérend ». Le texte ajoute « et puis il raccroche ». Le suspens dans lequel plonge cette interruption pousse le pasteur à quitter son univers pour entrer en contact avec le reste du monde. L'événement extérieur devient premier devant toutes les préoccupations personnelles, il est un arrachement pour l'individu qui devient alors une partie de la communauté humaine destinée à vivre ce même événement.

Allumer la télévision : tel est le geste qui permet d'entrer en interaction avec le monde. C'est à partir de cette amorce que le passage ne forme plus qu'un seul bloc, construit en une seule phrase, dans laquelle interviennent les différents personnages qui tous découvrent en même temps la catastrophe imminente. Le « je » du pasteur est aussitôt prolongé par le « nous » qui désigne Buckeley et tous ses codétenus, puis par le « je » de Josephine Linc. Steelson, puis de nouveau par le « nous » des détenus etc. On notera l'importance des pronoms indéfinis « chacun », « tous », « tout le monde » qui insistent sur la dimension à la fois collective et personnelle de l'expérience vécue.

La télévision est l'instrument de propagation de la nouvelle, elle réunit ceux qui savent ou décident (« différents journalistes, différents experts, (...) des hommes politiques, (...) des forces de l'ordre » p. 30) et ceux qui reçoivent l'information. La télévision est le canal par lequel le récit se déplace dans les différents lieux, « jusque dans le motel où la femme de service a laissé le poste allumé » (p. 30), elle suscite la fascination (« les yeux rivés sur le poste » p. 30 ; « il ne parvient pas à quitter le poste des yeux » p. 31). La circulation de l'information devient ensuite protéiforme : « tandis que la nouvelle se propage dans toute la ville, dans les radios des taxis, sur les lèvres des passants, dans les bureaux, les commerces, les écoles » (p. 31)

Ce que l'ouragan éveille en chacun

La nouvelle de l'ouragan est accueillie collectivement mais intériorisée différemment par chaque personnage qui lit dans cette catastrophe naturelle un message qui lui est personnellement adressé :

- Josephine n'y voit que la répétition d'un phénomène déjà connu car elle est la mémoire du lieu, elle qui a près d'un siècle. Elle désigne l'ouragan comme une prostituée, personnification rendue d'autant plus évidente que les ouragans portent toujours « des noms de filles, des noms de traînées » (p. 30). Josephine annonce – comme les personnages prophétiques des tragédies – que Katrina « sera une affamée, une vicieuse, une méchante ». Ce vocabulaire familier voire cru (qui caractérise Josephine tout au long du roman) contraste fortement avec le discours protocolaire et officiel diffusé par la télévision (que le lecteur peut deviner). Ainsi se manifeste une rupture entre une société qui diffuse une parole politiquement correcte, fondée sur la maîtrise, et des individus qui ont fait l'expérience dans leur chair du dénuement face à la catastrophe (« je les reconnais à l'odeur, à ce qu'elles charrient » précise Josephine page 30).
- Buckeley sent également une rupture entre « le monde des vivants » et son monde à lui, celui des prisonniers qui n'auront pas la possibilité d'« être dehors et voir la colère du ciel, les murs qui volent et les arbres qui plient » (p. 31). La privation de liberté leur impose de n'être que des spectateurs. L'ouragan résonne donc pour Buckeley comme le rappel de la sanction qui lui a été infligée et l'exclut du monde des vivants. S'il participe à cette expérience collective, ce n'est que par procuration, grâce au poste de télévision. L'évocation des effets de la « colère du ciel »

(p. 31) (souffle, murs qui volent, arbres qui plient) n'est pas perçue comme redoutable mais au contraire suscite l'envie.

- Le pasteur reçoit cette nouvelle comme un message que lui adresse Dieu, une épreuve destinée à révéler son courage. L'image biblique du Déluge est furtivement convoquée à travers son souhait de transformer l'église en « une nef pour [ses] paroissiens » (p. 31).

- Keanu quant à lui entend la répétition de la nouvelle à la télévision comme un appel lancinant à rejoindre la femme délaissée plusieurs années auparavant, Rose Peckerbye. L'ouragan arme sa volonté et le porte à agir. Il n'est pas anodin que le chapitre se referme sur la mise en mouvement de ce personnage, dont la première action est de couper la télévision, c'est-à-dire symboliquement de sortir de la posture de simple spectateur pour devenir acteur. Keanu se révèle ici comme le héros du roman car il est celui qui affirme sa liberté, le seul qui prend une décision et ne se laisse pas enfermer par l'hypnotique catastrophe.

➡ La nouvelle de l'ouragan, quoique perçue par tous comme un danger de grande ampleur, fait naître paradoxalement chez les protagonistes une excitation, une attente voire une satisfaction. L'ouragan est le péril qui les conduira à les extraire de leurs vies empesées ou inaccomplies.

Chapitre III : Le déluge

À partir du début du chapitre p. 57 jusqu'à « Je le répète à tous ceux qui m'entourent et jamais je ne me suis senti aussi heureux. » p. 60

Ce passage alterne les différents points de vue des protagonistes pris dans l'ouragan. Chaque voix est circonscrite dans un paragraphe distinct.

La recherche de la pitié de Dieu

Dans le premier paragraphe, c'est la voix du révérend qui s'exprime. Il prend Dieu à témoin. L'image qu'il donne de la scène qu'il vit, réfugié dans son église avec les paroissiens, est pathétique.

La description d'un spectacle sublime où se mêlent violence terrible et beauté ; la pulsion scopique

Le deuxième paragraphe porte la voix de Josephine. Elle désigne d'abord l'ouragan par l'expression « éclipse du monde ». L'expression laisse entendre que le monde connaît une forme de mort temporaire. Le mot « éclipse », qui est utilisé habituellement pour le soleil ou la lune, est donc ici improprement employé, la description de la catastrophe se fait poétique et imagée. Le vent est personnifié (« Le vent des ouragans qui ne se repose jamais, qui souffle de façon constante avec la même rage » p. 57 ; « C'est nous qu'il veut » p. 58).

Josephine décrit les conséquences du vent surpuissant sur le monde matériel d'abord (« un réverbère s'effondre sur une voiture » p. 57), puis sur les animaux (« Les insectes des bayous ont dû être emportés des dizaines de kilomètres plus loin. Et les grenouilles aussi. » p. 57), et enfin les hommes. Ce crescendo rappelle le récit de la création du monde (dans la Genèse), faisant de l'ouragan l'agent divin qui reconduit au chaos la création.

Le spectacle qui s'offre à Josephine est beau (« Oh comme la nature est belle de colère » p. 57) mais dangereux à regarder (« J'ai ménagé un tout petit trou dans le carton de la fenêtre du premier parce que je veux voir ça » p. 57). Elle est consciente du péril encouru mais ne peut se dérober à la fascination d'être au beau milieu de ce spectacle : « Tant pis si elle éclate à ma face

de négresse, je ne bougerai pas d'ici car je suis bien. Le monde va se déchirer comme un sac et je veux voir ça. »

La lutte héroïque au cœur de la tourmente

La narration (troisième personne – point de vue interne) se poursuit aux côtés de Keanu qui cherche à rejoindre la maison de Rose dans le quartier de Lower Ninth. Ce parcours est à la fois physique et symbolique, de même que le combat que mène Keanu.

Il doit en effet d'abord affronter ses propres souvenirs douloureux, et surmonter l'obsession de son ami Malogan mort sur la plate-forme pétrolière où ils travaillaient l'un et l'autre. « Il a peur, oui, pas du déchaînement du ciel mais de ses souvenirs qui l'assaillent à nouveau. » (p. 58) Le texte établit une analogie entre la vie antérieure de Keanu sur la plate-forme pétrolière et l'ouragan présentement vécu. En effet, la Nature est personnifiée dans le discours remémoré de Malogan et présentée comme désireuse de se venger du pillage qu'elle subit à cause de l'avidité des hommes. L'ouragan est donc la réponse donnée par la Nature aux hommes qui l'ont offensée. L'introspection de Keanu renvoie à un discours clairement écologique qui met en évidence le déséquilibre entre une justice entre humains qui ne semble laisser passer aucun méfait (la preuve en est que Malogan a purgé 5 ans de prison, cf. p. 59) et une justice à l'égard de l'environnement inexistante.

Keanu doit ensuite affronter physiquement l'ouragan. Son désespoir est alimenté par son sentiment d'impuissance. Il est témoin de l'abandon du monde livré au chaos : « Un caddie roule tout seul, dans le sens du vent, comme s'il dévalait la rue. » (p. 59). Le combat contre l'ouragan devient pour le personnage le moyen de surmonter sa léthargie. Le sursaut héroïque intervient au moment où Keanu décide de sortir de sa voiture car il ne peut plus avancer. C'est en quittant la protection de l'habitacle de sa voiture, qui en fait est un lieu d'enfermement où sa pensée s'engluait dans le passé, qu'il parvient à se mettre en marche pour atteindre son but. L'image guerrière de la fin du paragraphe (« comme un barbare furieux qui va au-devant d'une armée ennemie » p. 59) achève de faire de lui un héros.

La terreur d'un spectacle invisible

Le quatrième paragraphe, où Buckeley se fait entendre, fait écho au deuxième, dans la mesure où la situation et la réaction des deux personnages (Josephine dans le 2^e, Buckeley dans le 4^e) sont inversées. Si Josephine se sent bien en plein ouragan, bien qu'elle sache qu'elle peut mourir à tout instant, Buckeley en revanche est totalement terrassé par la peur, précisément parce qu'il ne voit pas l'ouragan se déployer mais n'en reçoit que des signes diffus. « J'ai peur, infiniment plus peur que si je pouvais voir ce qui gronde autour de nous » (p. 60) Alors que Josephine surplombe la rue, depuis le premier étage de son logement, Buckeley fait partie de ces « pauvres hommes tapis au fond des entrailles de la prison » (p. 60).

L'homme providentiel

Ce paragraphe court redonne la parole au pasteur. Celui-ci n'implore plus Dieu pour éveiller sa pitié mais il prend en charge cette fois le désarroi de ceux qu'il veut protéger. Ses paroles répétitives visent à reconforter les malheureux et lui procurent du bonheur : « jamais je ne suis senti aussi heureux ».

➔ Cet extrait construit en miroir (désespoir du pasteur / joie de Josephine // combat de Keanu // terreur de Buckeley / bonheur du pasteur) permet de comprendre que la logique narrative de l'entrelacs suit une progression au cours de laquelle les motifs se répètent tout en changeant de polarité (l'ouragan fige et met en marche ; il terrifie et enthousiasme à la fois). L'écriture progresse et piétine, reproduisant d'une certaine façon le mouvement en spirale de l'ouragan.