



HAL
open science

L'Écopoésie britannique au début du XXI^e siècle (II) (e. g. L. Murray, J. Burnside, K. Jamie & A. Oswald)

Joanny Moulin

► To cite this version:

Joanny Moulin. L'Écopoésie britannique au début du XXI^e siècle (II) (e. g. L. Murray, J. Burnside, K. Jamie & A. Oswald). 2018. hal-01941974

HAL Id: hal-01941974

<https://hal.science/hal-01941974>

Preprint submitted on 2 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'Écopoésie britannique au début du XXI^e siècle (II) (e. g. L. Murray, J. Burnside, K. Jamie & A. Oswald)

Summary

*This text is the longer version of “L'Écopoésie britannique au début du XXI^e siècle”. *Études anglaises* 60.3 (2007) : 317-327. <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01076360/document>>. The first part of this article is an attempt to explore and assess the British side of the contemporary international movement of ecopoetry. It begins with a brief examination of ecocriticism, considered as a post-deconstruction moment of literary theory and criticism, coming to realise that several of its main lines of argument are revisions of previous considerations, that modernism and postmodernism had turned away from. In several ways, the discourse of ecopoetry and ecocriticism is a resurgence and a revaluation of the romantic ideology, for which William Wordsworth is a figure of particular importance. It is in some respect an alternative to postmodernism, finding theoretical support in thinkers in the margins of poststructuralism, thus continuing a long-standing tradition of writers who looked with critical eyes on Western materialist rationalism. In this second part, this article examines, for example and with no claim to exhaustivity, the works of four contemporary British ecopoets: Les Murray, John Burnside, Kathleen Jamie and Alice Oswald.*

Résumé

Ce texte est la version longue de “L'Écopoésie britannique au début du XXI^e siècle”. *Études anglaises* 60.3 (2007) : 317-327. <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01076360/document>>. La première partie de cet article est une tentative d'explorer et de définir le versant britannique du mouvement international contemporain qu'est l'écopoésie. Un bref examen de la notion d'écocritique, considérée comme un moment post-déconstructionniste de la théorie et de la critique littéraire, en vient à réaliser que plusieurs de ses arguments sont des reprises de considérations anciennes, dont le modernisme et le postmodernisme s'étaient détournés. À plus d'un titre, le discours de l'écopoésie et de l'écocritique est une résurgence et une reprise de l'idéologie romantique, pour lequel la figure de William Wordsworth revêt une importance particulière. Dans un certain sens, c'est une alternative au postmodernisme, qui trouve des soutiens théoriques chez des penseurs situés en marge du post-structuralisme, continuant ainsi une tradition séculaire d'écrivains qui portèrent un regard critique sur le rationalisme matérialiste occidental. Dans sa seconde partie, cet article examine, par exemple et sans prétendre à l'exhaustivité, les œuvres de quatre écopoètes britanniques contemporains : Les Murray, John Burnside, Kathleen Jamie et Alice Oswald.

* * *

Le terme écopoésie (*ecopoetry*) provient du vocabulaire de l'écocritique (*ecocriticism*), une école de théorie littéraire d'origine américaine dont l'épicentre est l'ASLE (Association for the Study of Literature and Environment), fondée en 1992 à Reno (Nevada) lors d'une réunion spéciale de la Western Literature Association, et qui tient des congrès bisannuels depuis 1995. Son organe de publication est la revue *ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and Environment)*, dont un équivalent britannique est la revue *Green Letters*. Ce mouvement de la critique contemporaine fait montre d'un dynamisme qu'attestent les différents courants qui le composent et les quelques controverses qui le secouent. Il s'agit en réalité d'un faisceau de discours critiques divers. S'il fallait ne mentionner pour commencer que deux auteurs et leurs ouvrages les mieux connus, qui puissent être des ambassadeurs très reconnus de l'écocritique, il conviendrait de citer respectivement deux noms. Aux États-Unis, Lawrence Buell,

Professeur de Littérature Américaine à l'Université de Harvard, auteur entre autres de *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (1995) et de *The Future of Environmental Criticism* (2005). Au Royaume-Uni, Jonathan Bate, Professeur d'Études Shakespeariennes et de Littérature de la Renaissance à l'Université de Warwick, auteur de *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition* (1991) et de *The Song of the Earth* (2000). L'écocritique ne s'intéresse pas principalement à la nature comme thème littéraire, mais c'est une critique écocentrique, qui s'interroge sur l'articulation entre l'homme et le monde (rappelons que le préfixe "éco-" provient du grec *oikos*, la maison, partant l'habitat), domaine dans lequel le langage, donc la littérature et particulièrement la poésie tiennent un rôle de premier plan.

Il existe donc ce que Buell appelle un "écodiscours littéraire" (2005 vii), ce qui peut se comprendre de deux manières, comme signifiant soit que la littérature elle-même peut être abordée comme écodiscours, soit qu'il existe de fait un certain discours critique qui aborde la littérature sous un angle écologique ou écocentrique. L'écocritique court donc le risque de n'être en fin de compte pas autre chose qu'une instrumentalisation de la littérature dans la défense de la cause écologique.¹ Si l'écocritique n'était que cela, elle ne mériterait pas qu'on la prît en considération du point de vue littéraire. En effet, l'écocritique anglais Terry Gifford fait remarquer dans *Green Voices* (1995) que la "poésie verte" est vouée à l'échec en tant que poésie lorsqu'elle s'abandonne à la rhétorique de propagande (174). C'est une leçon qu'il tenait de Ted Hughes, en qui il aurait voulu voir le type même de l'écopoète britannique, mais qui lui avait fait remarquer que, chaque fois qu'il tentait de faire un poème sur un sujet écologique, c'était la poésie qui en était pour ses frais. Le rôle de l'*ecopoesis*, affirme Jonathan Bate, est différent : c'est un engagement imaginatif avec l'inhumain ("to engage imaginatively with the non-human") (199). L'écodiscours littéraire est un écocentrisme.

Mais cette question prend un tour particulier dans le contexte de la littérature et de l'histoire des idées américaines. En effet, les Romantiques Américains, c'est-à-dire les Transcendantalistes, ont eu un rôle fondateur dans la constitution de l'identité nationale, à laquelle participe le canon littéraire et son interprétation. Par bien des côtés, l'Amérique a fait sienne l'idéologie romantique. Dans un article pour *Environmental History*, Michael Cohen fait remarquer que des générations d'étudiants ont adopté les idées de leurs auteurs favoris, au point que l'acte critique s'est auréolé d'une valeur pour ainsi dire religieuse, à tout le moins chargé d'idéologie. Partant de considérations similaires, Leo Marx lança une controverse en publiant en 1999 un article sur Thoreau où il déclarait que les écocentristes sont les puritains du mouvement écologiste contemporain. Il entendait souligner par-là que l'écocritique n'était pas à l'abri d'une dérive vers un discours prescriptif, délivrant aux poètes des certificats d'écopoésie à mesure de ce qu'ils sont plus ou moins écologiquement corrects.

Toutefois, il faut remarquer encore que le mouvement écocritique accédait à une existence institutionnelle dans le courant des années 1990, décennie marquée par la "theory war", c'est-à-dire une résistance accrue à la théorie littéraire, d'inspiration française, issue du structuralisme et de la philosophie de la déconstruction. À bien des égards, l'écocritique a pris le contre-pied du poststructuralisme et du déconstructionnisme, au point de proposer une contre-théorie, que Lawrence Buell appelle "écothéorie littéraire" (11). Il s'agit, pour Buell, de "sauver" la littérature de la distanciation que ces théories ont introduites entre le lecteur et le texte, entre le texte le monde (6). C'est aussi la thèse soutenue par le critique américain Leonard Scigaj dans *Sustainable Poetry* : le langage est selon lui un instrument que l'écopoète ajuste et accorde sans cesse pour articuler son expérience originelle de la nature (29). Parodiant le concept de *différance* chez Derrida, Scigaj proposait celui de *référence*, pour désigner cette insistance caractéristique avec laquelle la poésie oriente le lecteur vers le

¹ Voir, e.g., Killingsworth, M. Jimmie & Jacqueline S. Palmer. *Ecospeak: Rhetoric and Environmental Politics in America*. Carbondale: University of Illinois Press, 1992.

référent, par-delà l'abstraction du signifié. Jakobson disait que la "fonction poétique" du langage met l'accent sur le message pour le message, la réduisant ainsi à un jeu sur le signifiant : la poésie, l'écopoésie en tout cas, fait exactement le contraire. Leonard Scigaj concevait la *référance* comme une modalité particulière de l'épiphanie littéraire, à laquelle l'écopoésie aboutirait par un long processus d'érosion et d'usure du mécanisme habituel de la signification, débouchant sur une révélation ontologique silencieuse, au-delà des limites du langage, comparable au "non-temps" de la pratique du Tao ou du Zen (38). David Gilcrest, propose dans "Regarding Silence; Cross-Cultural Roots of Ecopoetic Meditation" la notion d'épiphanie matérialiste ou taoïste, par contraste d'une part avec l'épiphanie idéaliste ou platonicienne, d'autre part avec l'épiphanie théiste ou augustinienne. Quoi qu'il en soit, l'écopoésie se caractérise par une référentialité littéraire réaffirmé, qui ne s'exerce pas nécessairement sur le mode épiphanique. Peut-être même la référentialité écopoétique s'oppose-t-elle à l'épiphanie, dans la mesure où précisément elle contredit le dualisme qu'elle présuppose.

La contradiction que l'écocritique apporte à la philosophie de la déconstruction est une réaction heideggerienne : cela revient à choisir le camp de Heidegger contre celui de Derrida. Car, en effet, dans son discours sur la technologie ("The Question Concerning Technology"), Heidegger cite Hölderlin lorsqu'il dit que "l'homme habite poétiquement la terre" ou "que l'on doit essayer d'habiter poétiquement le monde, la maison du monde". Dans une critique de la modernité, Heidegger affirme qu'il fut un temps, dont il appelle le retour de ses vœux, où la *techne* ne se réduisait pas à la technologie, mais incluait la poésie, définie comme "faire-advenir du vrai dans le beau", c'est-à-dire ce que Platon, dans le *Phèdre*, nomme *to ekphanestaton*, ce qui se révèle le plus purement (339-40). En un sens, cela revient à la question de l'épiphanie, mais avec cette différence que la notion essentielle d'habitation vise à abolir l'écart qu'implique l'apparaître (*epi-phanein, ad-parescere*). La poésie (c'est-à-dire en l'occurrence l'écopoésie) se voit ainsi définie comme étant précisément ce être-dans-le-monde, par lequel le sujet humain construit (*poiein, c'est faire*) son être par une interaction, une relation réciproque, avec son environnement naturel considéré comme habitat (*oikos*). L'art poétique ne consiste donc pas alors à représenter la nature, mais à éprouver sa présence.

La notion de présence revient souvent dans une certaine poésie contemporaine qu'il est juste d'appeler écopoésie pour cette raison même. En France, la poésie de Yves Bonnefoy s'inscrit dans la même tradition. Cela se traduit souvent par un attachement amoureux à certains lieux, que Gaston Bachelard, dans la *Poétique de l'espace*, appelait "topophilie". Bachelard croyait à la psychanalyse et nourrissait une fascination toute freudienne pour certains lieux dont il inclinait à donner une interprétation allégorique. Mais cette topophilie peut aussi prendre les aspects d'un amour du pays et de la nature comme pays natal. L'amour des lieux que cultive une certaine littérature vient alors aisément alimenter une rêverie nationaliste, dont n'étaient pas exempts certains Romantiques Allemands, parfois qualifiés de *Völkisch Romantik* et que Heidegger lisait avec grand plaisir, non plus que certains philosophes comme Fichte ou Herder. Ce primordialisme est un mode de pensée souvent sous-tendu par un certain organicisme, qui imagine la culture comme émanant naturellement du sol, au même titre éventuellement que le la race. Dans le domaine anglais, on retrouve ces manières de penser chez nombre d'auteurs, dont Carlyle est sans doute l'un des plus remarquable, mais aussi par exemple de façon très innocente et spontanée chez Keats.

À l'époque contemporaine, on rencontre par exemple une manière de primordialisme chez Heaney, qui l'hérite de Yeats. Mais il est intéressant de remarquer que, comme dans le cas de ces poètes irlandais entre autres, le primordialisme poétique s'est infléchi pour prendre une signification particulière dans des contextes postcoloniaux, où il conviendrait peut-être de le nommer plutôt biorégionalisme ou écolocalisme (Buell 77). On en trouve en effet certaines formes, par exemple, chez les poètes antillais Walcott ou Brathwaite, qui tentent de faire

advenir en littérature une nation caribéenne, comme le Stephen de Joyce rêvait, au terme du *Portrait de l'artiste en jeune homme*, de forger la conscience incréée de sa race. Ainsi, Brathwaite a entrepris une révision de la *Tempête* de Shakespeare, très comparable à celle de Césaire dans *Une Tempête* : chacun de ces poètes recentre son poème sur Caliban, l'homme de couleur envisagé comme entretenant un lien de légitimité privilégiée avec ses îles où il entend le chant de la terre. Mais ce sont là des cas particuliers de *ré-habitation* (“*reinhabitation*”) ou de “devenir-indigène” (Buell 146), où la poésie est le truchement par lequel s'effectue une ré-appropriation mentale et culturelle de certains lieux. Ces poétiques de la ré-habitation sont à rapprocher des thèses de l'anthropologue français Marc Augé dans *Non-lieux; Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992) : les non-lieux surmodernes sont précisément des espaces désinvestis de toute habitation poétique, au sens où l'entendait jadis Hölderlin.

À partir d'une remarque de Hölderlin, dans une lettre de 1799, selon laquelle le besoin artistique est un service que l'homme rend à la nature (Zimmerman 125), l'interprétation qu'en fait Heidegger revient à dire que la nature a besoin de l'homme. Une telle considération jetait la base d'une écologie qui abandonne l'anthropocentrisme, qui la condamnerait à la superficialité. En 1973, le philosophe norvégien Arne Næss avançait le concept d'écologie profonde (“*deep ecology*”), auquel correspond sensiblement la notion d'écosophie (écologie philosophique) proposée par Félix Guattari en 1992. L'écologie profonde va jusqu'à dire que, toutes les espèces étant écologiquement interdépendantes, aucune d'entre elles n'a davantage de droit qu'une autre à la vie. Par sa dimension éthique autant que philosophique, l'écologie profonde va souvent de paire avec l'écothéologie, selon laquelle les dégradations de la nature sont étroitement liées à certaines évolutions spirituelles et religieuses de l'homme. L'assassinat de Mère Nature, écrivait par exemple Matthew Fox dans *The coming of the Cosmic Christ* (1988) est de nos jours le problème spirituel, éthique et humain prioritaire sur notre planète (144). Teilhard de Chardin et sa Noosphère tiennent en la matière une place importante, de même que l'Hypothèse Gaïa de James Lovelock. Ce sont deux visions de la terre comme un superorganisme, dans l'évolution duquel l'espèce humaine joue un rôle déterminant. La formule de Derrida selon laquelle “il n'y a pas de hors-texte” se trouve ainsi renversée, dans une révision moderne de la métaphore médiévale du *liber mundi* : toute la nature serait alors un texte, le poème de Dieu en somme, dont l'homme ne serait qu'un élément parmi tant d'autres. C'est dans cette optique que l'écopoète américain Gary Snyder peut intituler son recueil de poèmes choisis *No Nature*, signifiant par là que les productions de l'homme sont celles de la nature. De même, le journaliste Bill McKibben a pu soutenir, dans un livre intitulé *The End of Nature* (1989), que la nature est désormais tellement modifiée en profondeur par l'homme qu'elle n'existe pas davantage que la Frontière américaine selon F.J. Turner, c'est-à-dire tout au plus comme un souvenir et comme un mythe.

La notion d'écothéologie est parcourue par une question sous-jacente, soulevé dès 1967 par Lynn White Jr., Professeur de Littérature Médiévale aux Universités de Princeton et de Californie, dans un article pour *Science* intitulé “The Historical Roots of Our Ecologic Crisis”, qui fut à l'origine d'une certaine polémique. White y soutenait en effet que l'équation occidentale entre la technologie et la science, dont il situait l'origine vers le XI^e siècle et l'accomplissement vers le milieu du XIX^e, avait partie liée avec le christianisme, selon lui la religion la plus anthropocentrique au monde, qui non seulement a établi un dualisme qui sépare l'homme de la nature, mais encore insiste pour dire que c'est la volonté de Dieu que l'homme exploite la nature à ses fins. La science occidentale, concluait White, a été coulée dans une moule chrétien, et par conséquent le christianisme porte une écrasante culpabilité (“Christianity bears a huge burden of guilt”) dans la crise écologique moderne. White faisait pourtant remarquer que cette erreur est historique et non pas inhérente au christianisme, comme en témoigne la vie de saint François d'Assise, qui tenta de “déposer l'homme de son règne monarchique sur la création pour instaurer une démocratie de toutes les créatures de

Dieu”. Il convient de noter au passage que cette critique du christianisme trouve un fort écho en Angleterre dans le discours poétique de Ted Hughes, qui voyait dans le christianisme réformé l'aboutissement d'une "erreur humaine" dont il situait l'origine dans la philosophie de Socrate et l'abstraction platonicienne. Les mêmes idées se retrouvent, encore une fois, dans certains commentaires de Heidegger sur les Hymnes de Hölderlin, selon lesquels c'est d'abord par le christianisme que la nature a été dépréciée et réduite au niveau d'un "monde créé" placé sous la domination surnaturelle de la grâce; c'est ensuite par la science naturelle moderne que la nature a été dénaturée et dissoute dans le commerce, la mécanisation industrielle et la technologie.²

Un tel antichristianisme n'est cependant pas une constante de l'écopoésie et on remarquera qu'il se trouve contredit assez fortement par deux Pères Jésuites : Hopkins et Teilhard de Chardin. Poète victorien dont l'œuvre ne fut véritablement découverte qu'après la Première Guerre Mondiale, Hopkins avait une conception très franciscaine de l'amour christique. Ce qu'il appelait son "communisme", au grand dam de son ami Bridges, était une manière d'écologie profonde avant la lettre, puisque c'était une extension de la charité chrétienne non seulement à tous ses frères humains, mais aussi aux moindres créatures de Dieu, comme en attestent le très connu "Windhover", mais aussi "Binsey Poplars" ou "God's Grandeur": "Les générations ont marché et marché et marché ; / et tout est desséché par le métier, souillé par la tâche ; / Tout porte la tache de l'homme, a pris l'odeur de l'homme ; le sol / Est nu maintenant et nul pied n'a franc contact, étant chaussé" (129).³ Teilhard de Chardin, quant à lui, remarquait que "pour de multiples raisons historiques et psychologiques, la Religion du Tout s'est surtout formulée, jusqu'ici, en termes de paganisme et d'antichristianisme" (*Comment je crois* 81). Mais il œuvrait à réconcilier le christianisme, d'une part avec le panthéisme, d'autre part avec l'évolutionnisme. Dans "Panthéisme et Christianisme" il poursuivait en disant : "Mais il y a toujours eu des poètes. Toujours, donc, il y a eu des âmes naturellement panthéistes" (76). Sa Noosphère était ce qu'il appelait "l'Humanité planétisée" (*La place de l'homme* 106), et les liens qui rattache l'homme à la création qu'il habite n'étaient pas autre chose pour lui que "les liaisons du corps mystique (du Plérôme)" (*Comment je crois* 86). Dans un article récent, "The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature", William Cronon analyse l'évolution américaine du concept biblique de désert ou de nature sauvage ("wilderness") en des termes auxquels Teilhard eût acquiescé sans réserve : le désert n'est plus le lieu de la tentation satanique, mais c'est désormais un temple sacré. Cette notion de panthéiste est au centre des préoccupations de nombreux écopoètes contemporains, comme par exemple la poétesse anglaise Kathleen Raine et son concept de *Temenos*.

Dans le domaine de la poésie et de l'histoire des idées britanniques, il est possible de voir un cheminement comparable entre le déisme panthéiste qui caractérise le premier Wordsworth et le christianisme de sa maturité. Le long travail de Wordsworth entre le moment où en 1805 il lit *The Recluse* pour la première fois à Coleridge, et celui où en 1850 il publie une version profondément remaniée de son poème sous le titre *The Prelude* est le prototype d'une tension qui marque bon nombre de ses héritiers. Car, si l'écopoésie américaine trouve ses pères fondateurs chez Emerson et Thoreau, la britannique trouve le sien chez Wordsworth, dont l'influence n'a pas cessé de se faire fortement sentir. D'abord, point n'est

² "Once through Christianity, whereby nature was, in the first place, depreciated to [the level of] 'the created,' and at the same time was brought into a relation with super-nature (the realm of grace). Then [it was denatured] through modern natural science, which dissolved nature into the orbit of the mathematical order of world-commerce, industrialisation, and in a particular sense, machine technology." (Heidegger, Martin. *Hölderlin's Hymnen "Germanien" und "Der Rhein."* Trans. Bruce V. Foltz. *Inhabiting the Earth: Heidegger, Environmental Ethics, and the Metaphysics of Nature*. New Jersey: Humanities Press, 1995. 98.)

³ Traduction de Jean-Georges Ritz : Hopkins, Gerard Manley. *Poèmes*. Paris : Aubier Montaigne, 1980.

besoin de redire que Wordsworth est le modèle de la poésie pastorale (“*nature poetry*”) : issu du renouveau pastoral et sentimental de l'époque préromantique (voir Clare, Gray, Cowper, Burns, etc.) il renouvelait la tradition de Spenser en la délivrant de son arcadisme précieux, pour lui donner une forme populaire qui lui permettait de répondre efficacement à ce que Hölderlin appelait le “besoin artistique” de son temps. Terry Gifford a bien montré, dans *Pastoral* (1999), la vivacité du mode pastoral dans la poésie anglaise contemporaine, mais il explique aussi de manière très convaincante, dans *Reconnecting With John Muir: Essays in Postpastoral Practice* (2006) ou dans son essai “Gary Snyder and the Post-pastoral” (2002), que l'écopoésie commence avec la postpastorale, c'est-à-dire au-delà non seulement de l'idéalisation que constitue la pastorale, mais aussi de l'antipastorale qui la dénonce sans pour autant la surmonter.

Or, en l'occurrence, Wordsworth semble bien occuper une position-clef, car la quadruple critique à laquelle il s'est trouvé exposé de son temps continue de structurer le champ de l'écopoésie britannique aujourd'hui. Premièrement, Blake devait lui reprocher son panthéisme même, en s'exclamant que la Déesse Nature est la femme de Satan (“The Goddess Nature” is “Satan's Wife” (*The Laocoön*), qu'elle n'a pas de dimension surnaturelle et demeure vouée à la mort (“Nature has no Supernatural & dissolves: Imagination is Eternity” (*The Ghost of Abel* plate 1). Cela renvoie à l'incompréhension toujours possible, bien que peut-être pas insurmontable, entre écopoésie et christianisme. Deuxièmement, la divergence de vue de Coleridge, qui choisit de se détourner de la référentialité à laquelle Wordsworth tenait tant, pour lui préférer une adoration tout augustinienne de son propre génie créateur et une pratique non mimétique de l'art. Troisièmement, le reproche que lui firent Shelley et Byron de s'être détourné du panthéisme et de l'esprit philosophique révolutionnaire de ses premières années, pour retomber dans le giron de la religion chrétienne et d'opinions politiques trop conservatrices à leur goût : cela préfigurait le dualisme gauche-droite de l'écopoésie actuelle. Quatrièmement, l'accusation d'égotisme que devait lui adresser Keats — “the poetical Character itself [must be] distinguished from the Wordsworthian or egotistical sublime” (Letter to R. Woodhouse, 27 Oct. 1818) — c'est le point de départ d'un discours écopoétique qui conteste le concept empiriste ou cartésien de sujet. Les deux premiers moments de cette problématique (critique du christianisme et référentialité) ont été abordés précédemment ; restent à examiner les deux suivants (implications politiques et question du sujet).

Il y a de nombreuses ressemblances entre Wordsworth et Rousseau, en dépit du fait que le premier ouvre en Angleterre la période Romantique qui se définit comme une critique de la philosophie des Lumières, dont le second est un insigne représentant. Comme le soulignait Jean Starobinski dans *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle* (1976), dans les *Discours* et dans l'*Émile* Rousseau insiste sur le fait que la société nie la nature et la voile. Il opère ainsi comme une révision du platonisme qui se trouve déjà chez Blake, pour qui la nature est le monde mensonger de Urizen, le mauvais Dieu, qui masque à la vision ordinaire une vérité qu'il incombe à la poésie de dévoiler, par une corrosion semblable à celle de l'acide du graveur. Chez Rousseau, c'est la société qui masque la vérité de la nature, que la philosophie a pour mission de retrouver. Dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, lorsque Rousseau en vient à considérer l'homme “par le côté métaphysique et moral”, il dit que l'homme, comme l'animal, n'est pour lui rien d'autre “qu'une machine ingénieuse, à qui la nature a donné des sens pour se remonter elle-même” (170-1), avec cette seule différence que l'animal est guidé par l'instinct, c'est-à-dire la nature, tandis que l'homme se guide lui-même par un acte de liberté, courant par là le risque de se tromper à ses propres dépens. Il semble donc possible de trouver chez Rousseau les prémices d'un discours écologique de gauche, auquel fait écho, par exemple, le titre de l'ouvrage de Michel Serres, *Le Contrat Naturel* (1990) qui prétend doucement étendre la notion de contrat social à l'ensemble de l'environnement naturel de l'homme. Sur un tel discours viendront aisément s'articuler les

notions de “justice écologique” (“*environmental justice*”) et celle de “socialisme écologique” ou “écologie sociale”, qui intègrent à leur propos le refus du capitalisme, selon une ligne de pensée assez proche des arguments développés, par exemple, par Max Weber dans *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme* (1905). Ainsi, sur l'aile gauche de l'écocritique, se trouvent les héritiers de quelques grands précurseurs, au nombre desquels Leo Marx, l'auteur de *The machine and the garden: Technology and the Pastoral Ideal in American Culture* (1964) ou Raymond Williams, dont l'ouvrage *The Country and the City* (1973) fit un peu figure d'écocritique avant la lettre. Cette tradition intellectuelle a tendance à trouver les Romantiques idéologiquement suspects. Ainsi, par exemple, dans *Wordsworth: the Sense of History* (1989), Alan Liu dénonce la dévotion de Wordsworth pour la nature comme relevant d'opinions politiques conservatrices. En effet, il ne serait pas faux de dire que, jusqu'à une époque récente où se fait sentir davantage l'influence américaine, l'écopoésie britannique s'est caractérisée par une inflexion idéologique marquée à droite.

Le lien entre discours poétique et pensée de droite se fait assez naturellement, si l'on peut dire, par le biais du primordialisme, dont il a été question précédemment. Inutile de rappeler comment l'ordre naturel peut aisément être pris pour garant de l'ordre établi, et comment la théorie de l'évolution, qui a grandement contribué à permettre le développement de l'écologie (le terme même fut inventé par le darwiniste allemand Ernst Haeckel en 1866), a par ailleurs donné lieu à différentes formes de darwinisme social justifiant la domination du plus faible par le plus fort. Dans *Le Nouvel Ordre écologique* (1992), Luc Ferry s'intéresse à ce versant de l'écodiscours, dont il nomme écofascisme les versions extrémistes, et fait remarquer que l'idéologie nazi était fortement imprégnée d'un certain écologisme. Il est également aisé de voir comment la pensée de Heidegger établit un lien entre l'écologie et le National Socialisme, qu'il ne renia jamais, et auquel il semble établi qu'il adhéra par manière de refus de la civilisation industrielle technologique, dont les USA et l'URSS étaient deux expressions rivales mais fondamentalement équivalentes à ses yeux. Certains points communs entre l'écophilosophie et la psychologie des profondeurs d'un Jung, par exemple, vont dans le même sens. Dans la littérature anglaise, on pourrait trouver certaines possibilités de dérives comparables chez des écrivains comme Wyndham Lewis ou D.H. Lawrence, ou bien encore dans la fascination pour la vie animale qui caractérise un Henry Williamson, le célèbre auteur de *Tarka la Loure* (1927). Même s'il a toujours pris soin de prendre ses distances avec Williamson, Ted Hughes a souvent prêté le flanc à de semblables critiques, par sa célébration de la violence animale, son néo-chamanisme et l'anti-humanisme d'inspiration nietzschéenne de son discours poétique. Seamus Heaney s'est lui-même exposé à des reproches de cet ordre au moment de la publication de *North* (1975), de la part de certains critiques qui n'étaient pas tout à fait assez sûrs de bien percevoir l'ironie dénonciatrice de certains de ses textes.

Néanmoins, la ligne de démarcation entre écologie de gauche et écologie de droite, plus exactement la raison principale de la réception problématique de l'écopoésie britannique par la critique de gauche, tient à ce qu'elle est toujours suspecte de revenir à un discours anti-moderne et anti-Lumières. Entre Wordsworth et Rousseau subsiste une différence essentielle. Car Rousseau s'en tient à un point de vue mécaniste qui est celui de Descartes et sa transcendance est celle de la Raison. Mais ce qui fait de Wordsworth le père de l'écopoésie britannique, jouant en cela un rôle historique comparable à celui de Thoreau et d'Emerson en Amérique, c'est qu'il est le poète panthéiste de la présence. Toutefois, cette notion renvoie davantage au Sublime de Burke qu'au rationalisme de l'idéologie française : “I have felt / A presence that disturbs me with the joy / Of elevated thoughts; a sense sublime / Of something far more deeply interfused, / Whose dwelling is the light of setting suns, / & the round ocean, & the living air, / & the blue sky, & in the mind of man” (“Tintern Abbey”). À tort ou à raison, cette notion de présence a été identifiée comme étant par excellence ce “signifié transcendantal” dont la philosophie de la déconstruction a voulu tourner la page. Le critique

faite par Keats contre le prétendu “égotisme” de Wordsworth (bien qu’elle portât plutôt sur le projet autobiographique du *Prélude* et non pas tant sur la présence), a trouvé sa traduction dans le vocabulaire de la théorie post-structuraliste : Wordsworth fut jugé “logocentrique”, donc (d’un certain point de vue) conservateur. Mais on trouve cependant chez Wordsworth, dans la communion empathique et réciproque qu’il découvre entre le moi et le monde, l’origine d’une critique du dualisme inhérent au sujet cartésien, qui demeure un trait caractéristique essentiel et récurrent de l’écopoésie jusqu’à nos jours. La référence philosophique obligée de l’écodiscours qui à ce propos s’impose le plus fortement, c’est Merleau-Ponty et sa phénoménologie anti-cartésienne.

Dans la mesure où le logocentrisme est assimilé au phallogentrisme, la critique du sujet cartésien phallogocentrique est une question centrale chez les femmes poètes. Dans cette veine, Wordsworth fait par exemple l’objet de pages mémorables dans le *Speculum de l’autre femme* de Luce Irigaray. Le sujet dans son rapport au logos constitue un thème essentiel de l’écoféminisme. En l’occurrence, le terme “écoféminisme” fut inventé par Françoise d’Eaubonne dans *Le féminisme ou la mort* (1980), où la destruction de la nature et l’oppression des femmes sont présentées comme un même travers de la civilisation occidentale. La façon dont cette vision des choses se rattache au volet antichrétien de l’écodiscours est assez évidente. Elle est fort bien illustrée dans un compte rendu de lecture de *The Environmental Revolution* de Max Nicholson (1970), où Hughes déclarait que “l’apothéose subtile de la misogynie du christianisme Réformé est proportionnelle au rejet fanatique de la Nature, qui a pour résultat d’exiler l’Homme de la Mère Nature”.⁴ Mais tout le problème, pour les écoféministes, réside précisément dans cette assimilation de la Femme à la Mère Nature, phénomène androcentrique, c’est-à-dire propre à l’imaginaire masculin. Le problème est très bien posé par Sherry B. Ortner, dans un article intitulé “Is female to male as nature is to culture?” (1974). Il existe néanmoins un deuxième temps de l’écoféminisme, constitué par la réalisation de ce que le refus même de situer la femme du côté de la nature revient précisément à perpétuer l’attitude androcentrique responsable de l’oppression de la femme comme de la destruction de la nature. Tel est le dilemme de l’écoféminisme. Il se retrouve, décliné de diverses manières, dans l’écopoésie féminine, par exemple sous des formes d’empathie écocentrique, dans des thématiques topophiles, ou bien dans des modes d’expression gynocentriques où domine ce que Julia Kristeva appelle le sémiotique, par contraste avec le sémiologique.

L’écopoésie, plus encore que l’écocritique, est un écheveau fait de nombreux fils. On en trouve des éléments sous la plume de tous les poètes, et il serait impossible de prétendre en faire exhaustivement le tour. Plus d’un poète reconnu a été évoqué au cours de ce rapide aperçu cartographique du paysage écocritique contemporain. Nombreux aussi sont les poètes d’aujourd’hui chez qui il faudrait relever des traits caractéristiques de cette tendance. Quatre noms seulement ont été retenus ici, parce qu’il apparaît clairement que les problématiques écopoétiques se situent au centre de leurs œuvres. Ils forment ensemble un échantillon assez représentatif. Ce sont deux hommes et deux femmes, appartenant à deux générations successives, abordés simplement dans l’ordre chronologique de leurs dates de naissance : Les Murray (1938-), John Burnside (1955-), Kathleen Jamie (1962-) et Alice Oswald (1966-).

Les Murray

Les Murray est considéré par beaucoup comme étant peut-être le poète australien le plus remarquable de son temps. Il est né en 1938 à Nabiac, sur la côte Nord de la Nouvelle-Galles du Sud. Élevé dans la religion calviniste, il s’est converti au catholicisme pendant ses

⁴ “The subtly apotheosised misogyny of Reformed Christianity is proportionate to the fanatic rejection of Nature, and the result has been to exile Man from Mother Nature” (*Winter Pollen* 129, ma traduction).

études à l'Université de Sydney. Il vit aujourd'hui de sa plume, après avoir été pour un temps le traducteur et le rédacteur en chef des revues *Poetry Australia* et *Quadrant*. Les Murray est un poète primé et reconnu dans tout le monde anglophone, davantage que ne le sont encore les trois autres dont les noms suivent. Il n'a rien d'un idéologue et sa poésie n'est assurément pas suspecte de militantisme écologiste. Elle n'en constitue pas moins un cas d'écopoésie intéressant à plus d'un titre, mais tout d'abord à cause du rapport bien particulier que ce poète entretient avec son Australie natale. Il est remarquable, toutefois, que pour un Australien de race blanche comme lui il n'est évidemment pas possible de partager le néo-primordialisme de certains auteurs indigènes. Mais de la lecture de ses poèmes se dégage non pas tellement une image de l'Australie qu'une certaine ambiance, qui traduit une relation intime au pays. Les grandes villes de l'Australie moderne paraissent ne jamais pouvoir oublier l'écrin du bush qui les entoure. Elles semblent être pénétrées de la présence, souvent menaçante, du désert et de la nature sauvage à laquelle elles paraissent dangereusement et comme provisoirement adossées. Urbaine ou non, c'est une Australie toujours peu ou prou imprégnée d'une certaine ruralité. Ainsi, par exemple, "The Buladelah-Taree Holiday Song Cycle" (22)⁵ est un long poème en séquence, montrant la vie de la nature et la vie humaine entrelacées par une multitude de liens en réseaux. Ni pastoral, ni anti-pastoral : le poème perçoit l'homme comme une espèce parmi d'autres, que par exemple les moustiques dévorent et exploitent bien méthodiquement au même titre que n'importe quelle autre :

Forests and State-Forests, all down off the steeper country; mosquitoes are always
living in there: / (...)
The males move about among growth tips; ingesting solutions, they crouch intently;
the females sing, needing blood to breed their young; their singing is in the scrub
country;
their tune comes to the name-bearing humans, who dance to it and irritably grin at it.

Loin que cette poésie soit le moins du monde empreinte de provincialisme ou se complaise dans la couleur locale, il s'y trouve au contraire une constante prise de distances. Murray revient régulièrement à une vision globale de la planète. C'est le cas, par exemple, dans le poème "Antarctica" (108-9) où la vieille idée mystique du *liber mundi* est tout à la fois révisée et distancée, par l'image des pôles vus comme les deux parties d'une couverture blanche, entre lesquelles les pages du livre terre tourne : "Beyond the human flat earths / which, policed by warm language, wreath / in fog the limits of the world, / far out in space you can breathe / the planet revolves in a cold book." Tout comme l'imagination peut se projeter ainsi dans l'espace interplanétaire, en telle autre occasion elle plonge dans les tréfonds de la matière pour imaginer une carte géo-génétique universelle, dans "The Genetic Galaxy" : "A chart, wider than the world / which would diagram with sober truth / the parentage of everyone, named / and linked with their real kin / across all of time and space" (155). Pour Murray, le monde est un texte, sans solution de continuité avec celui des poèmes et des rêves, comme dans "Dreambabwe", évocation onirique d'un pays d'Afrique : "Streaming, a hippo surfaces / like the head of someone / lifting, with still entranced eyes, / from a lake of stanzas" (157). La voix du poète, comme le sonar de la baleine, défait et refait le monde en permanence, comme l'explique le cachalot de "Spermacetti" : "The wall, which running blind I demolish, / heals, prickling me with sonars. My every long shaped cry / re-establishes the world, and centres its ringing structure" (118).

Cette vision du monde s'inspire du mythe aborigène de la création dont parle Bruce Chatwin dans *The Songlines* (1987), selon lequel le monde fut créé par de grands ancêtres, qui

⁵ En l'absence d'autres indications, les références paginées sont données pour *Learning Human: New Selected Poems* (2001).

arpentèrent le sentier des rêves en chantant le poème du monde : les lieux, les choses et les animaux vinrent à exister au fur et à mesure que leur chant les nommaient. Ce mythe adamiste sert d'assise et de caution au panthéisme poétique de Murray, qui s'en explique dans son ouvrage en prose, *Persistence in Folly* (1984), où il le rapproche tout à la fois de la notion de présence chez Wordsworth et de la religion originelle du Japon (112). Il rappelle que le shintoïsme est un polythéisme, qui voit dans certains lieux et objets du monde réel des dieux immanents (*shintai*), ou des objets, doués d'une âme divine (*mitamashiro*). Murray utilise cette référence pour expliquer le sentiment religieux qu'il éprouve devant l'immensité indomptable de la nature australienne, et l'impression de puissance et de sacré qu'elle lui inspire. Comme c'est un poète qui ne se prend jamais tout à fait au sérieux, Murray propose d'appeler cette transposition "Strine Shinto", *strine* étant comme *wang-wang* une expression argotique pour désigner l'anglais qui se parle en Australie — "Wang-Wang language" (32) — un shinto-kangourou, en quelque sorte.

C'est en somme le contraire du concept de *terra nullius*, cette idée de la terre comme espace vide qui servit de prétexte à déposséder les aborigènes de leur terre natale. Le concept écocritique de ré-habitation prend chez Murray un sens particulier, parce que la nature ne donne pas en Australie, comme en Amérique, l'impression d'avoir été vaincue et colonisée au point d'en paraître irrémédiablement modifiée. Au contraire, la colonie humaine y garde un certain sens de sa précarité. C'est d'ailleurs bien plutôt la nature qui fait pression sur les lieux humains pour les ré-habiter. Ainsi ce figuier de "Creeper Habit" qui, poussé dans le caniveau, se nourrit des étincelles mortes du dépôt des bus et de la lumière des fenêtres : "Bird-flecked, self-espaliere / it issues out of the kerb / feeding on dead sparks / of the old tram depot; / a fig (...) / feeding its leaves on the light / of North Shore windows" (15). Même sentiment de l'impérieuse présence de la nature dans "The Transposition of Clermont", où la crue du fleuve à contraint les citoyens à porter leur ville un peu plus loin :

After the Big Flood, we elected
to move our small timber city
from the dangerous beauty of the river
and its fringed lagoons
since both had risen to destroy us.
(...)
What was town, what was country stayed elusive
as we saw it always does, in the bush,
what is waste, what is space, what is land." (88-9)

Il serait faux de dire que chez Murray se retrouve l'opposition conventionnelle de la nature et de la culture, car ce sont au contraire des espaces et des forces dont il ne cesse de montrer la constante interpénétration. Cela se voit encore, par exemple, dans ce beau poème appelé "The Assimilation of Background". Au bord d'une route, le poète s'arrête dans une station dont les habitants sont absents. Le chien seul l'accompagne, tandis qu'il fait le tour du propriétaire dans un silence que ne trouble que le cliquetis des griffes de l'animal sur le sol et les crachotements de l'arrosage automatique. Dans le hangar un poste à souder est accroupi comme une mante religieuse. Dans l'écurie le cheval est une machine sexuelle. Une génisse aux yeux cerclés lui fait un accueil brahmanique et silencieux. Animaux, machines, maison, paysage : dans ce pays couleur de jute, tout participe d'un même tissu, sans aucune couture visible entre les choses et leur contexte : "background and foreground had merged; / nothing that existed there was background" (103-4). De manière comparable, dans "Oasis City, Mildura, Victoria", Murray célèbre la ville de Mildura, ville nourricière de Victoria, où se pratique la culture des agrumes et de la vigne, dans une région agricole riche et peuplée de

nombreux aborigènes : “I enjoy your landscape blown from the Pleistocene / and roofed in stick forests of tarmacadam blue. (...) I delight in the mountains your flat scrubs call to mind” (171). Il ne s’agit pas là de pastoralisme, la campagne n’est pas préférée à la ville, mais c’est une symbiose post-pastorale des deux, qui fait ici l’objet d’une célébration néo-ruraliste. Mildura fait figure d’idéal urbain, à l’opposé radical de Meruka, qui dans “Manners of the Supranation” (*Dog Fox Field* 94) est le type même des non-lieux surmodernes dont parle Marc Augé.

L’Australie ayant été une colonie de peuplement à l’histoire bien particulière, le rapport des hommes à la terre y semble garder quelque chose d’arbitraire, comme si ce coin de planète devait toujours tenir un peu du lieu imposé, pour des habitants que cette terre accueille par la force des choses. Pourquoi pas l’Argentine ? se demandent les immigrants apatrides de “Immigrant Voyage” : “Pattern-bombed out of babyhood, / Hungarians-become-Swiss, / the children Heard their parents: / Argentina? Or Australia? / Less politics in Australia...” (29). Les rêveries d’attachement d’un peuple à sa terre ou de destinée manifeste ne peuvent pas vraiment avoir cours en Australie. C’est une situation que Les Murray résume d’un vers magistral de “József”, poème dédié non pas au poète hongrois Attila József, mais à un Nouvel Australien du nom de Mórelli József Károly, qui déclare : “I don’t think Nature speaks English” (10). Impossibilité du primordialisme : la nature, en effet, ne parle pas plus anglais qu’elle ne chante en allemand ou ne ment en français. Il n’est pas non plus possible de la voir comme le sanctuaire inviolé d’un bois sacré, ni comme un jardin parfaitement domestiqué. Simplement, elle fait continuellement valoir ses droits et les reprend inexorablement, comme cette forêt de caoutchouc après l’exploitation humaine, où de nouveaux arbres naissent des vieux, parmi les énormes machines abandonnées : “New trees step out of old: lemon an ochre / splitting out of grey everywhere, in the gum forest” (26-7).

Il y a donc bien une référentialité particulière de la poésie de Murray, qui renvoie à la réalité de la nature Australienne sans toutefois directement la décrire, mais par une écriture permettant à un lecteur qui n’en connaîtrait rien d’éprouver les sentiments qu’elle inspire. C’est un rapport au monde qui relève bien moins de l’imitation que de l’empathie. Il y a du Whitman dans ce poète-là, même si, au contraire du grand barde américain dont le moi s’enflait jusqu’à englober toute l’Amérique, chez Murray il a bien aussi une sortie holistique des limites du moi, mais qui se fait plutôt sur le mode de l’évidement, de la kénose, pour céder la place à d’autres voix ou prêter la sienne à des locuteurs radicalement autres. Cela prend un tour extrême lorsque Murray adopte des locuteurs animaux. Ainsi, l’oiseau-lyre dont le chant se mêle à celui des grues et des tronçonneuses : “I ring dim. I alter nothing. Real to real only I thing, / Gahn the crane to Gun the chainsaw, urban thing to being, / Screaming Woman owl and human talk: eedieAi and uddyunnunoan. (112) Ce sont là, en quelque sorte, des anti-exercices de style, auxquels Murray s’est plus particulièrement livré dans *Translations from the Natural World*. On y trouve parfois des traductions en langue humaine de la haine des animaux de boucherie pour ceux qui les massacrent et les mangent, dans “The Cows on Killing Day” : “The wolf-at-the-calves is the bull human. Horn the bull human!” (115). Cela peut aussi prendre la forme de ce qu’il appelle les “sons sauvages” — “wild sounds” (*Persistence in Folly* 17) —, sortes de courants de conscience animaux à la *Finnegans Wake*, comme dans cette tentative de transcription des ultrasons qu’entend une chauve-souris chassant des insectes en prière, dans “Bats’ Ultrasound” (112) :

ah, eyrie-ire, aero hour, eh?
O’re our ur-area (our area aye
ere your raw row) we air our array,
err, yaw, row wry — aura our orrery,
our eerie ü our ray, our arrow.

A rare ear, our eary Yahweh.

Ce que Murray propose ici, Jonathan Bate l'a bien montré (242), c'est un équivalent de ce que Keats, dans "On the Grasshopper and Cricket", appelle "la poésie de la terre" et dont il dit qu'elle ne cesse jamais : "The poetry of earth is ceasing never". Il conviendrait néanmoins de poursuivre en faisant remarquer que la pratique poétique de Murray est, en l'occurrence, une continuation de la "Negative Capability" de Keats — "I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without irritable reaching after fact and reason" (Letter to G. & T. Keats, 21 déc. 1817). En effet, Murray pratique très délibérément cette poésie animale ou thériomorphe ("feral poetry") comme étant à la fois l'envers et le secret fondement de la rationalité : "This, feral poetry, / the opposite but also the secret of the rational" (162). Il écrit encore : "Why write poetry? (...) / For working always beyond / your own intelligence." Car Murray est un poète résolument non-discursif et qui bouscule bon nombre des préjugés de l'écodiscours contemporain, sauf peut-être la conviction profonde qu'il y a une vertu particulière à la poésie comme pratique irrationnelle de la langue. La chose est dite très joliment, par exemple, dans "You Find You Can Leave It All" (173) :

God, at the end of prose,
somehow be a poem —
When forebrainy consiousness goes

wordless selves it'd barely met,
inertial of rhythm, the life habit
continue the battle for you.

Cette pratique de la "Negative Capability" est une façon d'éroder les constructions de la pensée conceptuelles, et de rendre le langage plus poreux et plus transparent, non pas dans une quête d'épiphanies successives, mais pour tenter d'amener sa subjectivité au contact du monde, en présence du monde. Ainsi, l'escargot hermaphrodite et réciproque, qui peut ramper sans se couper sur une lame de rasoir, ne fait qu'un avec le tissu paléontologique de la présence : "by boiling on salt, by coming uncut over / a razor's edge by hiding the Oligocene / underleaf may this and every snail sense / itself ornament the weave of presence" (114). La présence est pour Murray cette force à l'œuvre dans la nature, cet "instinct" que Rousseau distinguait de la liberté, mais qui agit de conserve avec elle dans le monde, pour façonner des individus infiniment différents, comme Murray le dit dans "Cell DNA" : "Presence and freedom / re-wording, re-beading / strains on a strand / making I and I more different / than we could stand" (117). Mais la présence, sans doute force divine et inhumaine de la nature, c'est aussi tout simplement cette chose très ordinairement humaine, cette extension du domaine de soi dans l'autre, dont rayonnent les mères accompagnant leurs enfants à l'école. Elles ont, écrit Murray dans "The Fellow Human" (120), plein de moi et de présence sous la main, dans la voiture :

The mothers who drive under tortoiseshell pines to the school
are neat in jeans and track tops
and have more self and presence on hand in the car.
(...)
The ginger local woman alighting from the saddle of her van
talks to a new friend who balances a baby on her hip
and herself on the other. The two nod upwards and laugh.

C'est l'amour, dira-t-on avec raison, et quoi de surprenant à ce que Murray, poète catholique, ramène la présence à l'amour du prochain ? En effet, et dans un poème de *Translations from the Natural World* il fait dire aux fleurs de tournesols que la présence c'est la raison pour laquelle nous aimons ce avec quoi nous ne pouvons ni nous nourrir ni copuler — *Presence is why we love what we cannot eat or mate with* (42). Dans son poème "Home Suite" (120), il rattache la présence, le poème et l'amour à la notion de maison que Heidegger souligne chez Hölderlin : "Home is the first / and final poem / and every poem between / has this mum home seam. (...) but to tell another You're my home / speaks of a greater love." Il semble assez clairement que Murray rejoint ici les idées de Teilhard, en particulier dans la primauté qu'il accorde à l'amour spirituel, *agape* plutôt qu'*eros*. Teilhard écrivait par exemple dans *Être plus* que "l'amour charnel ne réussit pas parce que le principe auquel il se confie, la matière, n'est pas un principe de contact, mais de séparation" (41). Murray explique que son enfance et sa jeunesse, pour des raisons qu'il attribue aux circonstances personnelles de la mort de sa mère lors d'une fausse couche, ont été dominé par l'assimilation aiguë, allant jusqu'à la névrose, de l'amour physique avec la mort : "Lovemaking brought death, was the unuttered principle" (145). La poésie est pour lui la sublimation spirituelle de cette conviction terrorisante : "I've written a new body that only needs a reader's touch. / If love is cursed in us, then when God exists, we don't" (157). Il ressort de ces remarques que pour Murray poésie et religion vont de paire. Il va même jusqu'à écrire, dans "Poetry and Religion" (78), que les religions sont des poèmes — "Religions are poems" — et il a cette belle image que toutes deux, poésie et religion, sont comme ces oiseaux qui volent en fermant les ailes par intermittence, s'abandonnant ainsi, mais à demi et par manière de négociation heureuse, à l'attraction de la terre :

There'll always be religion around while there is poetry
or a lack of it. Both are given, and intermittent,
as the action of those birds — crested pigeon, Rosella parrot —
who fly with wings shut, then beating, and again shut.

John Burnside

John Burnside est un poète écossais originaire de Dunfermline, vivant à Fife. Il a fait des études de langues, arts et technologie à Cambridge et reçu une formation d'ingénieur informaticien, mais il enseigne aujourd'hui à l'Université de Saint Andrews, où il anime des ateliers d'écriture. Plusieurs fois primé, il est l'auteur d'une dizaine de recueils de poésie. Un peu comme dans les poèmes de Murray, on retrouve dans la poésie de Burnside la très forte influence de Wordsworth, et une prédilection marquée pour les lieux frontaliers, entre la nature sauvage et le monde des hommes. Dans les faubourgs des villes, des renards fourragent dans des poubelles renversées. La fumée qui s'élève à travers les arbres rappelle si fortement l'atmosphère du poème de Wordsworth "Tintern Abbey" que cela crée une impression de déjà vu, une inquiétante étrangeté qui donne souvent l'impression que le monde n'est ni plus ni moins réel que les fantasmes de l'esprit humain : "the suburb is no more substantial than a mirage in a blizzard, or the shimmering waves off an exit road where spilled petrol evaporates in the sun" (2-3).⁶ Certes, le point de départ est dénotatif et référentiel. Nombre de poèmes sont écrits dans le style du journal intime, comme "8 A.M. Near Chilworth" (10), où des notes paraissant prises en direct, et cette forme de "journalisme" qui rappelle le style des poètes anglais des années trente et de la génération Auden, est l'un des modes les plus évidents de la référentialité dont Leonard Scigaj fait une caractéristique de l'écopoésie. Mais il semble que

⁶ Les références paginées sont données pour : Burnside, John. *Selected Poems*: London: Jonathan Cape, 2006.

la poésie de Burnside, non plus que celle de Murray, ne courtise pas l'épiphanie, même matérialiste ou taoïste. Il n'y a pas, à proprement parler, de moment d'exaltation ou de *punctum* de présence privilégié, pas de "*spots of time*" wordsworthien.⁷

On assiste plutôt à une présence de l'imperfectif : non pas un bref instant concentré de décharge extatique, mais une lente et durable installation dans l'être-là, une percolation locale dans l'environnement : "I am standing out in the yard / at the end of October, / building a fire of drifted leaves and twigs, / letters for kindling, apples amongst the flames, / the last of summer, dropping through the embers" (15). Dans ce poème du "Solitaire en automne" ("*The Solitary in Autumn*"), on assiste à un événement inverse de celui que décrit le poème bien connu de Hughes, "The Horses", dont il garde cependant l'équivalent d'une des images fortes. Hughes écrivait "But the valleys were draining the darkness", puis "slowly detail leafed from the darkness". Burnside écrit "across the river, evening bleeds the trees", montrant ainsi qu'il est moins intéressé par le moment où le détail des choses se déplie comme une feuille, pour émerger d'une marée de ténèbres éclusées par les vallées environnantes, que par le mouvement contraire de dissolution, quand la vision objective s'invagine dans l'indistinct. Sa quête n'est pas celle des lignes nettes de l'essence, de la *claritas* et de la *quidditas* des choses ponctuellement perçues dans une clarté apollinienne, mais bien plutôt celle d'une déréalisation dionysiaque, d'une ivresse de l'indistinct, du frisson que procure la fusion dans l'autre par effacement des contours. Ainsi, dans tel poème il joue à dessiner, effacer, refaire, l'image d'une petite fille qu'il a connue enfant : "A scrap of memory: I'm six years old, (...) I'm rubbing out the girl I used to draw, (...) I'll draw this girl again" (18). Son point de départ est bien la dénotation ordinaire, mais parce qu'il aspire à son estompement dans le remous du langage : "mere denotation / dimming in the undertow of language" (1).

Il y a chez Burnside encore moins d'inclination à un quelconque primordialisme, puisqu'on n'y retrouve pas d'équivalent de l'investissement imaginaire aborigène que Murray compare au shintoïsme. Le lieu en soi n'a pas d'importance pour Burnside : c'est la nuit qui compte, dit-il, et la débauche sensuelle d'impressions épidermiques dont elle est pleine "Place is not important; even if the details are beguiling, the night is what matters... the scent of tobacco plants, the sweetness of my own mouth, a warmth moving on my skin, a sensation on my scalp of surfacing, now and always, into the moment" (6). Autant Murray éprouve un amour spirituel et sacré pour la terre d'Australie, autant Burnside entretient un rapport érotique et sensuel avec une nature tout à fait désinvestie de toute valence symbolique. La thématique de la peau est partout présente, dans une poésie qui exprime avec insistance une hypersensibilité de l'espace. Dans le poème "A Normal Skin", le silence même qui emplit la maison d'une personne absente est une matière où l'on entre comme en un bain, à condition de prendre garde de ne pas y faire trop consciemment attention : "I enter the silence you left, in a dreamless house, / and reckon how little I feel, / when I stop to listen" (28-9). Ailleurs, cette continuité du corps et de l'habitat participe d'une connaissance intime du monde et d'une continuelle remise en chantier du moi : "So much that moves around us in the dark / is ours: the smallest shiver in the hedge / a knowledge we have waited years to learn" (35).

S'il se trouve chez Burnside une sorte d'adamisme, c'est bien plutôt une rêverie sur l'état particulier de holisme, le sentiment océanique, qui a dû précéder le moment où Adam vint rompre par le langage humain le silence sonore de la terre en y nommant les choses et les êtres : "I dream of the silence / the day before Adam came / to name the animals, (...) as we are sometimes / haunted by the space / we fill, or by the forms / we might have known / before the names, / beyond the gloss of things" (8). C'est de nouveau cette idée que, même

7. "There are in our existence spots of time, / Which with distinct pre-eminence retain / A vivifying Virtue, whence, (...) our minds / Are nourish'd & invisibly repair'd, / A virtue by which pleasure is enhanced / That penetrates, enables us to mount / When high, more high, & lifts us up when fallen." (Wordsworth, *Prelude* XI.258).

dans le silence du simple regard que nous portons désormais sur ce qui nous entoure, les mots sont la surface, la croûte, le vernis (*gloss*) qui s'interpose entre nous-même et la chair du monde. Ainsi, Burnside rêve d'une langue primordiale, une *Ursprache*, le dialecte peut-être, qui aurait été idéalement plus proche du monde, et que nous aurions perdue. Mais quand bien même cette langue de Cratyle aurait été fichée plus avant dans la frontière à demi sauvage qui nous sépare de l'inhumain, elle serait toujours le no man's land qui nous aliène l'indicible présence, définie justement ainsi par Burnside dans "Dialect" : "and nothing for the presence still to come, / when wind and sunlight fretted at the bone, / cutting towards the basics of the form: / the knitted spine, the hunter's steady grin" (13).

Il est possible d'entendre cela comme une extension du concept de *Negative Capability*, puisque, d'un certain point de vue, ce n'est plus seulement la pensée rationnelle ou philosophique, mais le langage lui-même qui est considéré comme une cause d'opacité et un obstacle à la compréhension pleine et entière du monde. Dans l'écriture poétique, cela se traduit par une ouverture manifeste, le discours traduisant toujours quelque indécision et la forme pratiquant diverses formes de calage (le thème du moteur qui cale est récurrent) et de reprises. En particulier dans certains poèmes abordant le thème de l'habitat, de la maison ou de la demeure, il est manifeste que les textes s'aèrent considérablement, par de très fréquents sauts à la ligne qui en viennent à donner des enjambements en cascade. Cela crée une double impression : c'est d'une part, la sensation de cohésion, de continuité malgré d'apparentes ruptures, d'empathie propre à l'enjambement, mais c'est d'autre part et en même temps un effet de clairière, de grande translucidité d'un texte étiré et troué de grands espaces de silence blanc. Solution pluvieuse, émulsion de mots — Burnside pratique ainsi une poésie du clairsemé, comme ici dans "Penitence / II Urlicht" (42) :

— our
dwelling place:
 a catalogue of wrecks
and slants of light —

never the farmsteader's vision
of angels
 his wayside shrines
to martyrs and recent saints
 the rain
gleaming on wrapped chrysanthemums
 forced

roses and pinks —

here we have nothing more to go on
 or nothing more
than light and fog
 a shiver in the wind

Il est possible de retrouver chez Burnside les traces ténues d'un certain écodiscours qui met le christianisme réformé du côté de l'aliénation linguistique, puisque son cœur va nettement à l'envers du logos : "willed deprivation; / the silence I'm learning by heart" (69). Ainsi, dans "Fields / III Gude Man's Land", le poète se représente comme en désaccord de fait avec ses voisins presbytériens sur le chemin de l'église : "My neighbours passed me on the road to kirk / and thought me mad, no doubt, though I could see / their omnipresent God was

neither / here nor there.” (65) Mais la critique est fort légère et certainement à mille lieues de la polémique. Le sentiment du sacré se trouve néanmoins récupéré par le truchement d’un panthéisme qui n’a certes rien de très innovant. Cela va même jusqu’à une évocation très explicite du dieu Pan, sous des traits qui l’assimilent presque à Hermès, dieu aérien des carrefours : “angels / or Pan / — that god of sudden absence / come from the shadows to meet you / a hairbreadth away / a blackness in the everyday event / like something tethered” (71). Ce poème porte le titre “Roads”, ce qui peut paraître étrange au regard du fait que Pan est plus couramment un dieu des bois, et que le lieu naturel que Burnside hante de préférence est ce qu’il appelle souvent “no man’s land”, c’est-à-dire l’espace inhumain et nocturne, à l’envers des chemins tracés par l’homme : “this nothing is why I am out on a starless road / learning the true extent of no man's land / the night wind threading my eyes / and nowhere to go.” (76) À partir de là il est loisible de penser qu’il existe chez Burnside la conscience confuse que cet espace-là est un désert, plus exactement un lieu vide, et cela au moins depuis que le Grand Pan est mort. Si c’est bien le cas, la quête poétique de Burnside est la tentative de réinvestir le *temenos* panthéiste, c’est encore une fois le désir romantique de ré-enchanter la nature. Ce serait alors une ré-habitation, puisque le lieu dont il s’agit n’est pas géographique mais symbolique. C’est, si l’on veut, le lieu du sujet ou de l’âme perdue de l’homme moderne. Burnside s’est engagé sur la voie d’une *kénose*, d’un évidement du sujet empirique, qui est celui de la raison cartésienne ordinaire. Sa fascination pour le no man’s land infralinguistique situe sa poésie dans la tradition des néo-paganismes rêveurs. Mais dans son cas il s’agit d’un esthétisme dionysiaque sans aucune trace apparente de dérive anti-humaniste ou primordialiste.

Kathleen Jamie

Kathleen Jamie est une poétesse écossaise originaire de Renfrewshire, qui vit à Fife et enseigne le “creative writing” à l’Université de Saint Andrews, comme John Burnside. Plusieurs fois primée, elle est l’auteur d’une quinzaine de recueils de poésie, dont quelques-uns ont été inspirés par des voyages aux proche-orient. Sa poésie se distingue par une forme de primordialisme calédonien, dont témoignent par exemple ses traductions de poèmes de Hölderlin en dialecte écossais, comme “For When the Grape-vine's Sap (*after Hölderlin*)” : “For when the grape-vine sap / thon canny plant, seeks shedda, / an the grape swells / abloa caller pend o leaves, it gies smeddum tae men ; but tae lasses sweetness” (10).⁸ Pourtant c’est une défense de particularités culturelles qui ne s’adosse pas à un activisme politique : Jamie est favorable à la “devolution” mais n’est pas une indépendantiste écossaise. La situation culturelle de l’Écosse aujourd’hui demeure à bien des égards postcoloniale. Le dialecte écossais de Jamie est une langue partiellement perdue, à l’image d’un tissu national endommagé. Sa pratique exprime la nostalgie d’un lien primordial avec sa terre que le peuple écossais a perdu, peut-être à jamais :

but we have surely gone,
and must knock
with the brass kilted pipers

the doors to the old land:
we emigrants of no farewell
who keep our bit language

⁸ Les références paginées sont données pour : Jamie, Kathleen. *Waterlight: Selected Poems*. Saint Paul (MN): Graywolf Press, 2007.

in jokes and quotes
our working knowledge
of coal-pits, fevers, lost

like the silver bangle I lost
at the shows one Saturday (41)

Mr & Mrs Scotland Are Dead (2002) : tel était le titre de son premier recueil de poème choisis. Dans la tradition antiquaire qui fut jadis celle de Walter Scott, Jamie collecte quelques souvenirs, mais sur un ton bien plus pessimiste que les *Ballads of the Scottish Border*, mêlé d'un certain humour triste, celui de ceux qui savent que leur cause est perdue. Ainsi, par exemple, le poème liste "Lucky Bag" (73) est un salmigondis de ce qu'il faudrait peut-être appeler l'*écossitude* : "a golach fi Knoydart, / a shalwar-kermeez ; / Dr Simpson's anaesthetics, zzzzzzzzzzzzz, / a gloup, a clachan, a Broxburn bing, / a giro, a demo, Smaye Ling ; (...) yer Scottish lucky-bag, one for each wean; / please form an orderly rabble". Car la culture écossaise s'en va toujours, depuis qu'au XVIII^e siècle les *clearances* chassèrent de leur terre les paysans pauvres, qui émigrèrent sans laisser d'adresse / "Forget it! / Forget them that vanished, / voted with their feet, / away for good / or ill through the black door / even before the great clearance came" (45). D'ailleurs il n'est pas même certain que tout fût bon dans cette Écosse d'autrefois, et Jamie s'amuse, par exemple, à régler gentiment son compte à cette tendance schizophrénique du calvinisme dur de certains presbytériens d'Écosse, par l'exorcisme du démon domestique "Wee Wifey" (92). Il reste néanmoins implicitement la conscience quasiment animale d'appartenir à une branche bien particulière de l'espèce humaine, dont la langue ou l'accent, comme les taches de rousseur, paraissent témoigner d'une évolution dans un certain biotope. Cela se rattache au thème de la maternité et de la filiation, comme une conscience de ce que l'écriture poétique participe de ce qui se transmet entre les êtres humains, de leur relation particulière avec leur pays au sens le plus immédiatement physique du terme, au sens de la mère patrie comme de la mère nature. Ainsi, le poème "Ultrasound / *vii Prayer*", qui appartient à une séquence de textes célébrant ces multiples liens invisibles et inaudibles qui rattachent une mère à son enfant, évoque la légende de saint Kevin, ce celte Irlandais (Caoimhim de Glendalough) dont on raconte qu'il resta si longtemps en prière, les mains tournées vers le ciel, qu'un oiseau vint nicher dans sa paume et que, lorsque Kevin s'en aperçut, il décida de ne pas bouger jusqu'à ce que l'oisillon soit en âge de s'envoler. Kevin, comme François d'Assise, fait partie de ces saints dont la vie sert d'exemple édifiant pour une extension de l'amour chrétien à toutes les créatures de Dieu.

Chez Kathleen Jamie, mère et poète, tout ce qui a trait au nid est chargé d'affects particuliers, et sa poésie est riche en images évocatrices de la mère nature envisagée comme une maison. On retrouve par exemple le lieu commun pastoral de la tonnelle, comme dans ce petit poème, "The Bower", où la forêt tout entière apparaît comme un nid accueillant : "Neither born nor gifted / crafted nor bequeathed / this forest dwelling's little / bur a warp or tease / in the pliant light / trees soften and confine" (13). Un peu plus insolite, l'arbre à vœux de "The Wishing Tree" ne succombe pas au poison des pièces de cuivre qui le recouvre : "And though I'm poisoned / choking on the small change / o human hope, / daily beaten into me / look: I am still alive— / in fact, in bud" (9). Figure témoignant d'un certain optimisme, c'est comme une métaphore de la terre considérée comme un macro-organisme surmontant ce que lui inflige l'humanité naïvement superstitieuse et inconsciente. Autre lieu, plus anodin, de l'intersection entre l'homme et la nature, la grotte de "The Cave of the Fish", où bergers et pêcheurs viennent se reposer, donne à Jamie l'occasion d'évoquer Dante : "Today I sit at the cave's / cool mouth, halfway / through my life" (9), *nell' mezzo dell' camin di nostra*

vita... Non pas tant qu'elle médite sur l'avancée de son âge, mais bien plutôt elle réfléchit ici sur le fait que sa vie est à la fois en elle et hors d'elle-même, tandis que les notions d'extérieur et d'intérieur paraissent pouvoir se substituer l'une à l'autre. Il y a peu d'images de lien ou de tissage qui disent l'imbrication de la nature et des hommes, mais souvent la poésie de Jamie s'attarde sur les ondes imperceptibles qui les rattachent entre eux. Elle paraît toujours éprouver envers la nature des attachements aussi religieux que ceux qui unissent les uns aux autres les membres d'une famille, comme par exemple dans "The Buddleia", petit poème utilisant la structure très particulière de cette plante dont les fleurs vont en grappes.

Ses rencontres avec des animaux et autres phénomènes pittoresques de la nature font l'effet d'un remous sensoriel sur une conscience enfantine, qui ne les analyse pas, ne les décrit même pas, mais s'abandonne à une brève exultation de joie. Le poème ne prétend généralement à rien d'autre. C'est le cas, très littéralement, de "White-sided Dolphins" (17) et de "Basking Shark" (18). Et mieux encore, les baleines de "The Whale-watcher" sont vues comme des points de reprise, maintenant in extremis la liaison entre les deux bords d'une déchirure presque irréparable, celle que fait l'arrachement de ce spectacle qu'elle aime aux yeux de l'observatrice : "till my eyes evaporate (...) having watched them / breach, breathe, and dive / far out in the glare, / like stitches sewn in a rent / almost beyond repair" (20). de même, les pipistrelles, petites chauve-souris surgissant entre les arbres en kyrielle friable, paraissent ébaucher une forme qui émane à peine, incertaine, de leur ensemble fluctuant, comme si c'était l'expression encore imparfaitement articulée de l'esprit du monde, et puis s'évanouissent avant qu'on ait pu tout à fait les lire : "The world's / mind is such interstices; / cells charging with light of day— / is that what they were telling us? / But they vanished, suddenly, / before we'd understood, / and the trees grew in a circle, / elegant and mute" (23). C'est encore une pensée similaire que procure telle méditation sur la continuité entre des fleurs de rhododendrons et leur reflet, suggestion que la nature et la culture entretiennent entre elles de semblables rapports d'images portées, le temps étant imaginé courir sur nos atomes comme une rivière sur les pierres de son lit : "but a handful of purple baubles / reflected blow the surface / as comfortable and motionless / as a family in their living room / watching TV. What was it, / I'd asked, to exist / so bright and fateless / while time coursed / through our every atom / over its bed of stones?" (25). Tirant toutes les conclusions de cette continuité qu'elle voit entre toutes choses, Jamie décline non seulement l'épiphanie, apparition qui suppose toujours une discontinuité du visible, mais se détourne aussi de l'imitation, puisque dans ses poèmes elle ne décrit pas non plus les objets naturels, mais laisse l'expérience de la nature briller par sa seule absence. Il y a quelque chose d'imagiste dans ses poèmes, c'est-à-dire qu'ils fonctionnent un peu comme le *haïku*, qui ne dénote pas ses objets, mais crée une sorte d'appel de vide, par lequel l'imagination du lecteur se précipite vers la chose évoquée. Ainsi, par exemple, dans cette évocation d'un cincle, en l'occurrence le bien-nommé plongeur qui s'éclipse à notre vue : "It isn't mine to give. / I can't coax this bird to my hand / that knows the depth of the river / yet sing of it on land" (35).

Ce renoncement est l'un des tours que prend la récurrente faiblesse de la voix de Jamie, qui se laisse balloter par les incidents de la vie, au gré des courants, des vents et des moindres événements, comme cette méduse que, dans "The Glass-hulled Boat", elle dit envier pour son imperturbabilité devant les circonstances : "you lone, / vaguely uterine jellyfish / — whom I envy: / spun out, when our engines churn, / on some sudden new trajectory, / guddled, but unperturbed" (16). Cette faiblesse revendiquée comme une force, c'est peut-être bien la "nilpotence" de Dieu dont parle Michel Serres dans *Éclaircissements* : "Fragile, éperdu, fluide, prêt à s'évanouir au premier souffle de vent. À s'effacer, à revenir au néant. La nature naît, va naître, s'apprête à naître, comme un petit enfant fragile" (179). Cela s'étend aussi au fait qu'elle s'arrête en deçà du déchiffrement du livre du monde, comme si elle tenait à demeurer trop modeste pour risquer d'affirmer une interprétation : "Whit dae birds write on

the dusk? / A word niver spoken or read. / The skeins turn hame, / on the wind's dumb moan, a soun, / maybe human, bereft” (208).

Cette attitude participe d'une féminité revendiquée comme anti-assertive, anti-logocentrique en somme, dont le mode d'action sur le monde consiste à lui céder comme pour le mieux prendre, à le laisser entrer comme pour le mieux tenir. Si Jamie est féministe, elle l'est discrètement. Sa féminité est celle de la maternité, conçue comme une manière d'être essentiellement donneuse, englobeuse et nourricière. Tel poème fait voir la poésie comme un équivalent de la becquée qu'une mère donne à son petit : “So little of the world is bequeathed / through us, our gifts / instead, are passed among the living / — like words, or the bolus / of chewed bread / a woman presses with her tongue / into the gorgeous open mouth of her infant” (77). Le don vaut mieux que l'héritage, et les poèmes sont encore comme ces pierres de la terre qui se transmettent de mère en fille, de génération en génération : “Of the woman who pinned it / to her coat, only there remains: / her gift, my heirloom, stones” (32). À moins que la poésie ne soit la terre elle-même, qui emplit la bouche des morts, comme dans cette méditation sur une ancienne tradition gaélique, selon laquelle les femmes poètes étaient enterrées face contre terre : “when the time came, / how to dig herself out— / to surface and greet them, / mouth young, and full again / of dirt, and spit, and poetry” (79).

Comme le suggèrent les nombreuses images de maisons et de reflets, la relation qui nous lie poétiquement au monde est chez Jamie réciproque. Ce n'est pas seulement que nous habitons le monde, mais réciproquement le monde nous habite. Il se reflète en nous comme nous nous reflétons en lui : “What is it to lie so / level with the world, / to encourage the eye- / for-the-main-chance / black-headed gulls, / goal-posts, willows; / purple-bellied clouds / to inhabit us, briefly / upside down?” (33). De ses voyages en orient, sans doute, Jamie a retenu la notion de *pardah*, pratique qui consiste à cacher les femmes aux yeux des hommes, en Inde et dans le monde islamique. Dans une maison du bord de mer, la locutrice de “The Sea-House” est comme sous la peau du monde, cachée derrière ce que Ruskin appelait “le voile de la terre”, même s'il s'agit ici de la mer, sorte de matrice de Gaïa où le sujet demeure perdu, comme une femme orientale derrière son moucharabieh. Jamie pratique décidément une poétique de l'intériorité : poésie d'un ange du foyer, version domestique de l'être-là chez Heidegger : “The sea-house is pardah: / cormorants' hooked-out wings / screen every chamber. Inside / the sifting place, the / neither-nor / I knock back and forth / like the tongue of a bell / mournfully tolling / in fog, or lie / as if in a small boat / adrift in an upstairs room” (103-4).

Dans “The Tree House”, c'est toute la civilisation qu'elle voit comme une cabane dans un arbre, faite de bois, c'est-à-dire, pour l'arbre, du corps des morts de son espèce. Le lien de la famille est ainsi envisagé derechef comme étant de même nature que celui qui nous unit à la nature. Variation sur le thème de la mère nature : “our families, our difficult / anchorage / in the apple-sweetened earth / (...) / where we've knocked together / of planks and packing chests / a dwelling of sorts; a gall / we've asked the tree to carry / of its own dead, and every spring / to drape in leaf and blossom, like a pall” (28-9). Sur un mode pastoral, en définitive, le travail humain n'est pas perçu comme une exploitation de la nature, mais au contraire comme un accomplissement de son destin. Vision féminine, puisqu'il s'agit du travail spécifiquement féminin, celui de la mise au monde. Mais il est possible d'étendre cette vision de telle sorte qu'elle rejoigne celle de Teilhard de Chardin, pour qui l'homme et la nature agiraient dans une sorte de symbiose pour accomplir les desseins du Dieu de l'Évolution, dans un monde travaillé, si l'on veut, par l'Esprit Saint du Christ Cosmique : “The world began with a woman, / shawl-happed, stooped under a creel, (...) It's not sea birds or peat she's carrying, / nor fleece, nor the herring bright / but her fear that if ever she put it down / the world would go out like a light” (31). Même en l'absence de la nature, dans ces non-lieux que sont les centres commerciaux, par exemple dans “Fountain” (91), cette femme continue d'apprendre à

ses enfants à pratiquer le rituel sacrificiel du sou jeté dans la fontaine en faisant un vœu. Ce n'est pas tant qu'elle ré-habite les lieux plastifiés de la modernité, mais elle éprouve le besoin, apparemment vital, de cultiver en soi-même cet espace de connexion, cet échange symbolique avec les forces telluriques, comme ces astronautes qui font pousser des graines dans leur "machine à salade" pour conjurer le mal du pays des terriens :

We know it's false: no artesian well
really under *Man at C&A*, but
who these days can thrust her wrists
into a giggling hillside spring
above some ancient city?
So we flick in coins, show the children how:
make a wish! What for, in the shopping mall?
A wee stroke of luck? A something else, a nod
toward a goddess we almost sense
in the verdant plastic? Who says
we can't respond; don't feel,
as it were, the dowser's twitch
up through the twin handles of the buggy.

Alice Oswald

Alice Oswald est une poétesse anglaise vivant à Dartington, dans le Devon. Elle a fait des études de lettres classiques à l'Université d'Oxford et exerce le métier de jardinière. Ses publications sont encore relativement peu nombreuses, car son premier recueil de poèmes, *The Thing in the Gap-Stone Stile*, a paru en 1996. Son second ouvrage, *Dart* (2002), est une histoire de la rivière Dart, de sa source à son estuaire, collection de textes en vers et en prose composés à partir de conversations enregistrées des riverains, de mythes, de légendes et de voix surnaturelles. Cela donne une poésie remarquable par la pluralité des voix, des idiomes et des tons, forme élaborée de la pratique romantique qui consistait à collecter et imiter des contes populaires, comme pour prêter l'oreille à ce chant de la terre qui monte organiquement à travers le peuple qui l'habite. Alice Oswald a ensuite édité *Earth Has Not Any Thing to Shew More Fair* (2002), qui est un recueil de célébration pour le bicentenaire du sonnet de Wordsworth, "Sonnet Composed upon Westminster Bridge", puis une anthologie d'écopoèmes : *The Thunder Mutters: 101 Poems for the Planet* (2005). Son plus récent recueil, sur lequel on se propose de s'arrêter plus particulièrement ici, s'intitule *Woods etc.* (2005).

Il se retrouve chez Oswald une certaine thématique de ce que Serres a appelé nilpotence, mais qui s'accompagne chez elle d'une certaine ironie. S'il est difficile d'affirmer cela de Kathleen Jamie, il est juste de dire qu'Alice Oswald est une écoféministe d'un certain style. Ainsi, par exemple, assez conventionnellement, dans "Autobiography of a Stone" (16), la locutrice est une sorte de femme-pierre aliénée et réduite au silence. Mais, de façon plus subtilement intéressante, "Song of a Stone" (14-5) est un petit conte qui raconte comment une femme du Nord fait s'épanouir un monde à partir d'une simple pierre, qui devient fleur, plaine, falaise, mer, homme — "and when the sea began to dance / it was the labyrinth of a conscience, / when the conscience pricked the heart / it was a man lost in thought". L'homme auquel elle a ainsi donné la vie se plaint, exige un opposant, polémique, fait tant et si bien que son cœur se brise et qu'avec lui se détruit la terre, avant qu'il ne meure enfin dans une impuissante ignorance. Ce qu'il y a de remarquable, c'est que Oswald adopte ici cet autre

préjugé, issu d'une certaine psychologie des profondeurs, selon lequel la femme serait prédisposée à un certain holisme, à la magie et aux activités créatrices, tandis que l'homme se définirait par un penchant marqué pour le dualisme, la confrontation binaire et un mode de pensée au rationalisme stérilisant. Une réflexion comparable, quoique moins tranchée, se trouve dans "The Stone Skimmer" (17), qui présente un lanceur de ricochets — étrangement, le plaisir de jeter des pierres dans l'eau et l'amour des ricochets semble en effet participer d'une pulsion très masculine. La rivière est féminine et les pierres sont fœtales. Le bonhomme, à l'esprit débordant de formes désordonnées, joue juste à la frontière de l'inarticulé où les bonds de la pierre tracent un syntagme provisoire, tandis que le poème rend au plus près les décollements de la pierre par des blancs, et ses rebonds décroissants par des allitérations et des effets de rythme :

Eyeless stones, their silence swells and breathes easily in water,
barely move in the wombs of rivers.
His mind so rushed and slovenly, full of forms
brimming flowering dimming diminishing:
into the five inch space between heaven and heaven
he's skimming a stone it's just the smack of it
contacting water, the amazing length
of light keeps lifting up his slid-down strength

Que la masculinité aille de paire avec la délimitation cartésienne et carrée du sujet — "last time a man was sealed in skin / like an inspoken word sealed in (...) this is myself, he said, / rubbing round all four sides of my breeze-block patience" —, voilà ce que redit encore le poème "Story of a Man", poursuivant avec cette idée que ce sujet-là n'atteint la clarté de pensée qu'au prix de sa propre dissolution : "then in the half-light, it half thawed, / he half, with a mist-hand, waved / alive in his skin-ruins / at last he could think clearly" (30). C'est encore "Five Fables of a Length of Flesh", dont la locutrice dit s'être incarnée, entre autres, en un homme, mais un homme en poudre et reconstitué, un peu comme les œufs de Lord Woolton pendant les restrictions de la seconde guerre mondiale : "A mouldering man, a powdered and reconstituted one", qui ne peut que désirer maintenir son intégrité en demandant grâce pour un instant encore, "muttering to himself not yet not yet" (32-5). Tout au contraire, le sujet féminin est imaginé comme essentiellement absent à lui-même, ne correspondant ni à la substance matérielle d'un corps de femme, ni à ce que pourrait dénoter un nom, fût-ce seulement un prénom : "Who is Rachel. What is she. No she. (...) Not what you see, / Not the substantial substance of a woman. (...) Nor any name that any one might try / To catch her with. As either she or I" (37).

En corollaire, il se retrouve chez Oswald une fascination pour les replis utérins de la mère nature. Par contraste, Kathleen Jamie aime à se tenir aux bords, sur les seuils (où peut-être, comme dirait Bonnefoy, "dans le leurre du seuil") qu'elle repère entre monde extérieur et monde intérieur. Alice Oswald, quant à elle, n'aime rien tant que de se plonger dans le sentiment océanique et se sentir à l'intérieur du grand tout. C'est ainsi par exemple dans "Wood Not Yet Out" (9), où elle ne se tient pas à l'orée du bois, mais en plein à l'intérieur, dégustant encore les effets prolongés de son dernier mouvement à travers les toiles d'araignées : "I love / to stand among the last trees listening down / to the releasing branches where I've been — / the rain, thinking I've gone, crackles the air / and calls by name the leaves that aren't yet there." Il y a chez Oswald une rêverie utérine de la gestation. La forêt dans la pluie et l'allégorie d'une matrice : vieil imaginaire ancestral de la mère nature, qui renvoie à cette belle image de la poésie en vieil anglais : *midengeard*, la terre du milieu, entre les eaux, c'est-à-dire aussi entre la mer et la pluie.

Par extension (mais tout chez Oswald est contigu), sa rêverie se porte constamment sur la porosité des limites corporelles. Dans “Lovesong for Three Children” (19), la lumière traverse les corps jusqu’aux os, et avec elle le regard poétique, qui va jusqu’à voir sa propre voix : “sings it until the light / infiltrates this cone of bones / and I can see you, / my voice, hanging in the / belfry-emptiness of the throat, / your two ropes swinging slightly”. Ailleurs, une tête de pissenlit est une vieille femme dont le corps morcelé s’égraine aux quatre vents comme celui d’Osiris : “like an old woman taken by the neck / and shaken to pieces. (...) as if a wooden man should stroll through fire... (...) like when Osiris / blows his scales and weighs the soul with a feather” (22). Ou bien, dans “The mud-spattered recollections of a woman who lived her life backwards” (46-8), elle écrit la brève autobiographie d’une femme qui vécut sa vie à l’envers, commençant par sortir de la terre, puis éprouvant ce que c’est que de sentir ses enfants lui rentrer dans le corps pour s’y dissoudre, et de retourner soi-même au ventre maternel pour s’y annihiler. Oswald se complait à décliner sur tous les modes le thème de la mère nature, au point que son imaginaire relève d’un holisme régressif.

Mais pour être plus exact, il faut remarquer que la rêverie caractéristique d’Oswald ne se fixe pas tant sur la dissolution régressive dans le corps de la nature que sur le moment inchoatif de la naissance, plus précisément encore de la conception ou de la méiose cellulaire. Oswald est fascinée par l’entrée de l’être dans l’articulation de la forme. C’est le moment où le sujet se saisit tout à la fois comme nouvel objet et comme désir. Ce le *phanein*, l’apparaître qui fascina aussi Heidegger, l’avent de l’être. Très remarquablement, dans “Leaf” (8), cet advenir de la chose en soi est observé très ordinairement, mais dans le membre infime du grand macro-organisme planétaire qu’est la simple feuille d’un arbre :

The leaf that now lies being made
 (...)
 the slow through-flow that feeds
 (...)
 which builds up, which becomes a pressure,
 a gradual fleshing out of a longing for light,
 a small hand unfolding, feeling about.
 into that hand the entire
 object of the self being coldly placed,
 the provisional, the inexplicable I
 in mid-air, meeting the wind and dancing.

De même, dans “A Winged Seed” (10), c’est une graine qui parle et décrit en direct son éclosion : “At dawn, when the rain ends; / things drift about seeking shape. (...) I set out, taking my whole world with me, / wrapping myself round in my own identity as thin as a soap film”. Paradoxalement, elle connaît son identité, mais c’est une conscience floue qu’elle en a, c’est-à-dire qu’elle ne perçoit pas du tout de manière aiguë l’importance d’une limite entre son soi et le monde environnant : “and all that day I was a wind-born eye. (...) Increasingly unfocussed, spinning / through the disintegrating kingdom of a garden, (...) I was huge, / like you might sow a seed guitar, / a cryptic shape of spheres and wires”. De même encore, dans “Sisyphus”, Sisyphe est imaginé comme un fœtus, et la pierre qu’il remonte par un mouvement sans cesse recommencé est un peu comparable à celle du lanceur de ricochets. Conscience inchoative, Sisyphe n’en finit pas de naître, et son nom même est une susuration pré-langagière, à peine un début d’articulation : “like a fœtus (...) (dust in his hair, a dark blood thread from his ear) (...) like an insect / imprisoned in a drop of water; (...) an unborn creature / seeking a womb, saying Sisyphus Sisyphus...”(11-13).

Bien sûr, on retrouve avec bonheur chez Oswald toute la panoplie du panthéisme que ni l'Angleterre ni le reste du monde ne se lassera sans doute jamais d'admirer chez Wordsworth. Le poème titre de *Woods etc.* est encore un bois sacré, un *temenos* où la rencontre panique du dieu animal provoque un étrange effet sur le corps : quittant le larynx pour filer vers le bas de la colonne vertébrale, le niveau de logos baisse comme le mercure dans le tube d'un thermomètre : "I remember walking once into increasing / woods, my hearing like a widening wound (...) no clearing in that quiet, no change at all / in my throat the little mercury line / that regulates my speech began to fall / rapidly the endless length of my spine" (7). Mais il n'y a pas à proprement parler, chez Oswald, d'anti-logocentrisme. Son écoféminisme comprend, à n'en pas douter, une critique de la bêtise structurelle d'un sujet humain trop rationnellement charpenté. À l'inverse, sa voix poétique opère de façon réitérée une *kénose* (Philippiens 2.7) ou anéantissement, une sorte de passage à la limite par lequel l'être s'annihile et se refait, régresse à la matrice et renaît. Tel encore ce vieux couple, revisitant le mythe de Philémon et Baucis, d'amants qui s'aimèrent si fort et si longtemps que les dieux leur accordèrent l'immortalité des arbres. Sous la plume d'Oswald, on ne saurait dire qu'ils soient jamais morts, mais ils restent accoudés à la fenêtre si longtemps qu'ils en oublient qui ils sont et se sentent pousser des racines et des branches : "They hardly know who they are, they feel like twists / of jointed grass, going on growing and growing" (23-4). Ainsi la voix de la poétesse s'excentre et sort d'elle-même en se diffractant, comme dans "Sea Poem" : "what is water in the eye of water / loose inquisitive fragile anxious / a wave, a winged form / splitting up into sharp glances" (3). Que son écocentrisme soit un panthéisme ne fait pas de doute, mais il n'y a pas plus de contradiction chez Oswald que chez Wordsworth ou Teilhard entre panthéisme et christianisme, comme en témoigne cette prière des oiseaux de mer, "Seabird's Blessing" (4) :

We are crowds of seabirds,
 makers of many angles,
 workers that unpick a web
 of the air's threads and tangles
 (...)
 O God the featherer,
 lift us if we fall
 (...)
 Christ, make smooth the way
 of a creature like a spirit
 (...)
 Holy ghost of heaven,
 blow us clear of the world,
 (...)
 O sky count us not as nothing
 O sea count us not as nothing

Retour à Wordsworth, donc, figure tutélaire qui hante durablement l'écopoésie britannique contemporaine. Les Murray, John Burnside, Kathleen Jamie et Alice Oswald ne sont que quatre exemples remarquables de cette tendance poétique, dont les thèmes et les préoccupations caractéristiques se retrouvent chez nombre de poètes britanniques écrivant de nos jours. L'écopoésie est avant tout un discours poétique, exprimé de façons diffuses et à divers degrés d'importance chez tous les poètes britanniques au tournant du vingtième siècle, exception faite, peut-être, de ceux qui se réclament des "Language poets" américains, dont les références philosophiques professent souvent un rejet radical de l'idéologie romantique. Mais

encore, il n'est pas jusqu'à J.H. Prynne et ses compères de la "Cambridge School" chez qui puissent se surprendre des échos et des influences apparentés à ces problématiques. Certes, écopoésie et écocritique demeurent à bien des égards des inventions littéraires américaines, dont les poètes britanniques, certains plus que d'autres, paraissent accompagner le mouvement. Cependant, aux États-Unis l'écopoésie s'inscrit dans une continuité retrouvée avec le Transcendentalisme, dont le modernisme et le postmodernisme avaient tenté de faire leur deuil. Au Royaume-Uni, néanmoins, il se pourrait que la tradition romantique n'ait pas vraiment connu d'éclipse, par le fait de certaines figures comme W.B. Yeats ou G.M. Hopkins, puis Dylan Thomas, Ted Hughes et Seamus Heaney (pour ne citer que quelques noms très évidents) qui maintinrent le flambeau du romantisme d'un bout à l'autre de la terre-gâte technologique du XX^e siècle. Mais tout au long de l'histoire de la littérature anglaise, depuis le plus haut Moyen-Âge, se repère une affection particulière pour les "Nature Poets", dont Wordsworth fait un peu figure de parangon, et l'histoire des idées anglaises est parcourue par une fascination artistique et littéraire toujours bien vivace pour les rapports entre l'humain et l'inhumaine nature. Cela s'articule souvent avec la diversité culturelle de la nation britannique, et les rêveries primordialistes si chères aux anglais prennent des couleurs et tournures bien particulières à mesure qu'on s'éloigne un tant soit peu de Londres et des Lumières anglaises, depuis les "franges celtiques" d'Écosse, d'Irlande ou du Pays de Galles, jusqu'aux îles et régions les plus lointaines du Commonwealth. Ni américaine, ni britannique, l'écopoésie pose peut-être bien le problème crucial de l'existence et de la survivance de la poésie aujourd'hui et demain, dans la littérature-monde. Car s'il existe bien une manière de littérature qu'il serait assez juste d'appeler industrielle, une techno-fiction en quelque sorte, il faut bien reconnaître que c'est une espèce dans laquelle les poèmes sont plus que rares. Enfin, la question reste ouverte de savoir s'il peut exister une poésie qui ne soit radicalement pas une écopoésie. Nous en pourrions peut-être confier la confection à nos ordinateurs, mais nous donnerions-nous encore la peine de la lire ?

Joanny Moulin
Membre senior de l'Institut Universitaire de France
Aix Marseille univ, LERMA, Aix-en-Provence

Bibliographie

- ASLE online* (The Association for the Study of literature and Environment.
<<http://www.asle.umn.edu/>>
ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and Environment)
<<http://www.unr.edu/cla/engl/isle/>>
Green Letters <http://www.rlyeh.entadsl.com/ASLE/Green_Letters.htm>

Écopoésie

- Abbs, Peter, ed. *Earth Songs: A Resurgence anthology of contemporary poetry*. Dartington Totnes: Green Books, 2002.
Burnside, John. *Selected Poems*: London: Jonathan Cape, 2006.
Jamie, Kathleen. *Waterlight: Selected Poems*. Saint Paul (MN): Graywolf Press, 2007.
Murray, Les. *Learning Human: New Selected Poems*. Manchester: Carcanet, 2001.
———. *Translations from the Natural World*. Manchester: Carcanet, 1992.
———. *Persistence in Folly*. Sydney & Melbourne: Angus & Robertson, 1984.
———. *Dog Fox Field*. London: Carcanet, 1991.
———. *The Daylight Moon*. London: Angus & Robertson, 1987.

- . “The enemy within.” Review of *New Collected Poems*. *The Guardian* (15 March 2003). <<http://www.carcenet.co.uk/cgi-bin/scribe?showdoc=281;doctype=review>> 19 April 2007.
- Oswald, Alice. *Dart*. London: Faber, 2002.
- . *Woods, etc.* London: Faber, 2005.
- Oswald, Alice, ed. *The Thunder Mutters: 101 Poems for the Planet*. London: Faber, 2005.
- White, Lynn Townsend Jr. “The Historical Roots of Our Ecologic Crisis.” *Science* vol. 155, number 3767 (March 10, 1967): 1203-1207.

Écocritique

- Bate, Jonathan. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London: Routledge, 1991.
- . *The Song of the Earth*. London: Picador, 2000.
- Bryson, J. Scott, ed. *Ecopoetry; A Critical Introduction*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2002.
- Buell, Laurence. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Oxford: Blackwell, 2005.
- Cohen, Michael P. “Blues in the Green: Ecocriticism Under Critique.” *Environmental History* 9.1. <<http://www.historycooperative.org/journals/eh/9.1/cohen.html>> 17 April 2007.
- Cronon, William. “The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature”. Cronon, William, ed. *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. New York: W. W. Norton & Co., 1995. 69-90.
- Gifford, Terry. “Recent Critiques of Ecocriticism.” Unpublished essay to appear in *New Formations*. 2007.
- . *Green Voices; Understanding Contemporary Nature Poetry*. Manchester University press, 1995.
- . *Pastoral*. London: Routledge, 1999.
- . *Reconnecting With John Muir: Essays in Postpastoral Practice*. University of Georgia Press, 2006.
- . “Gary Snyder and the Post-pastoral”. Bryson, J. Scott, ed. *Ecopoetry; A Critical Introduction*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2002. 77-87.
- Gilcrest, David W. *Greening the Lyre: Environmental Poetics and Ethics*. Reno: University of Nevada Press, 2002.
- Killingsworth, M. Jimmie & Jacqueline S. Palmer. *Ecospeak: Rhetoric and Environmental Politics in America*. Carbondale: University of Illinois Press, 1992.
- Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte, 2006.
- Liu, Alan. *Wordsworth: the Sense of History*. Stanford University Press, 1989.
- Marx, Leo. “The Struggle Over Thoreau,” *New York Review of Books* 46 (24 June 1999).
- McKibben, Bill. *The End of Nature*. New York: Random House, 1989.
- Ortner, Sherry B. 1974. “Is female to male as nature is to culture?” M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds), *Woman, culture, and society*. Stanford (CA): Stanford University Press. 68-87.
- Scigaj, Leonard. *Sustainable Poetry; Four American Ecopoets*. Lexington: University Press of Kentucky, 1999.
- White, Lynn Townsend Jr. “The Historical Roots of Our Ecologic Crisis.” *Science* 155 (nb. 3767) (March 10, 1967): 1203-1207. <<http://www.earthtalktoday.tv/earthtalk-voices/historical-roots-ecological-crisis.html>>.

Références générales

- Adorno, Theodor & Rolf Tiedermann. *Aesthetic Theory*. 1970. London: Routledge 1984.
- Augé, Marc. *Non-lieux; Introduction à une anthropologie de la supmodernité*. Paris : Seuil, 1992.
- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. 1958. Paris : PUF, 2004.
- Brathwaite, Edward Kamau. *History of the Voice: the Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. London & Port of Spain, 1984.
- . *The Arrivants*. Oxford University Press, 1973.
- Césaire, Aimé. *Une tempête*. Paris : Seuil, 1969.
- Chatwin, Bruce. *The Songlines*. 1987. London: Picador, 1988.
- de Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 1971. University of Minnesota Press, 1983.
- Haar, Michel. *Le chant de la terre: Heidegger et les assises de l'histoire de l'Être*. Paris : Éditions de l'Herne, 1987.
- Harrison, Robert Pogue. *Forests: The Shadow of Civilization*. University of Chicago Press, 1992.
- Heidegger, Martin. *Hölderlin's Hymnen 'Germanien' und 'Der Rhein'*. trans. Foltz, Bruce V. *Inhabiting the Earth: Heidegger, Environmental Ethics, and the Metaphysics of Nature*. New Jersey: Humanities Press, 1995.
- . 'The Question Concerning Technology.' *Basic Writings*. ed. D.F. Krell. San Francisco: HarperSanFrancisco, 1993.
- . *Poetry, Language, Thought*. London: Harper & Row, 1971.
- Hopkins, Gerard Manley. *Poèmes*. trad. Jean-Georges Ritz. Paris : Aubier Montaigne, 1980.
- Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris : Minuit, 1974.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'Esprit*. 1964. Paris : Gallimard, 2006.
- . *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976.
- . *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard, 1964.
- . *La Prose du Monde*. Paris : Gallimard, 1969.
- Meeker, Joseph. *The Comedy of Survival: Literary Ecology and a Play Ethic*. 1974. University of Arizona Press, 1997.
- Rousseau, Jean-Jacques. "Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes". *Discours sur les sciences et les arts; Discours sur l'origine de l'inégalité*. Paris : Garnier-Flammarion, 1971.
- Serres, Michel. *Le Contrat naturel*. Paris : Bourin, 1990.
- . *Éclaircissements; entretiens avec Bruno Latour*. Paris : Bourin, 1992.
- Teilhard de Chardin, Pierre. "Panthésime et Christianisme". *Comment je crois*. Paris : Seuil, 1969.
- . *Être plus*. Paris : Seuil, 1968.
- Weber, Max. *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*. Paris : Flammarion, 1999.
- Zimmerman, Michael, E. *Heidegger's Confrontation with Modernity: Technology, Politics, Art*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.