



HAL
open science

**Le paysage délétère comme exclusion du vivant et
déterritorialisation – Faust (film de Sokourov, 2012) et
La Pluie jaune (roman de Julio Llamazares)**

Pierre Arbus

► **To cite this version:**

Pierre Arbus. Le paysage délétère comme exclusion du vivant et déterritorialisation – Faust (film de Sokourov, 2012) et La Pluie jaune (roman de Julio Llamazares) . Colloque de Sorèze: Ecofictions, dir. Pierre Arbus, Patrick Barrès, Sophie Lécole, 2013, Sorèze, France. hal-02279475

HAL Id: hal-02279475

<https://hal.science/hal-02279475>

Submitted on 5 Sep 2019

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.

« Le paysage délétère comme exclusion du vivant et déterritorialisation – *Faust* (film de Sokourov, 2012) et *La Pluie jaune* (roman de Julio Llamazares) »

Par Pierre Arbus

Communication au Colloque *Ecofictions*, organisé par le LARA
— SEPIIA, dir. Pierre Arbus, Patrick Barrès, Sophie Lécole,
2013.

PLAN DE L'ARTICLE

Introduction

I. Les fictions du paysage délétère

- *Faust* et l'inhabitable
- *La Pluie jaune* et le déshabité
- Le paysage *infernalisé*

II. La rétention du territoire : errance et résistance

- L'inscription temporelle comme pourrissement
 - La causalité humaine
 - Une lutte inégale

III. La charge imaginaire : animisme et mémoire

- Le *continuum* du paysage
- Les forces élémentaires
- Le cycle des *déterritorisations/territorisations*

Conclusion

Introduction

Quelles singularités des paysages de la littérature ou du cinéma ? Paysages en mouvement, paysages en évolution, que l'inscription dans le *continuum* temporel des cycles de la nature, selon les durées insaisissables des temps géologiques, ou simplement, dans les limites du temps humain, avère comme lieu commun de la fiction, espace représenté, alternant occupation territoriale et désert humain. Toutefois, si la représentation du paysage suppose son artialisation par le point de vue, la fiction admet comme point de vue, aussi bien le regard surplombant, omniscient, ou externe, de l'écrivain ou du cinéaste, ou celui, diégétique, inhérent, du personnage qui assiste à la métamorphose conjointe du paysage et du lien qui l'y associe, dans la durée précisément déterminée de la fiction. Et lorsque l'évolution d'un tel type de paysage, dont le récit consiste en l'expérience qu'il en ait faite par un personnage de fiction, procède d'une forme de réensauvagement, d'avant – c'est-à-dire antérieur à – la présence humaine, que devient ce personnage, peu à peu exclu de son espace de vie, de son territoire d'observation, qui est matière, à la fois élémentaire et essentielle de son récit ? Le paysage perd-il alors cette territorialité qui le rend habitable. En quoi, dès lors, est-il susceptible de la retrouver dans une dynamique temporelle de réaménagement ? Les fictions choisies racontent soit un paysage délétère, en voie de décomposition, de pourrissement – le texte de Julio Llamazares, *La Pluie jaune* – soit un paysage comminatoire, fulminant, éructant tout le fiel des enfers, espace inhabité et inhabitable, contrairement aux enfers de Jérôme Bosh qui fourmillent de corps en vie... Qu'est-ce donc que la fiction organise, que la sociologie ou l'histoire désigneraient comme rupture, ou déterminisme critique ? Ne pourrait-on y lire l'état fondamental de la lutte entre l'homme et le paysage, dont les forces accessoires changent de camp, périodiquement, selon une trajectoire cyclique ?

I. Les fictions du paysage délétère

1. *Faust et l'inhabitable*

On connaît l'histoire : après avoir pris possession de son âme, Méphistophélès, alias Maurizius dans le film de Sokourov, emporte le docteur Faustus hors du village, métonymie d'un monde terrestre, lieu de toutes les corruptions et de toutes les misères, hormis cette incidente circonscrite d'une sublimation par le corps de l'Ange Marguerite. Au terme d'un court voyage – le lieu n'est, évidemment, pas à côté, sur un plan d'horizontalité, mais probablement au-dessus, comme un espace de recouvrement – tous deux abordent aux rives du Styx, dont la représentation comme paysage emprunte à la peinture romantique (Turner, Friedrich), tout en s'originant littéralement dans

le chaos minéral volcanique des geysers de l'Islande. Aucune présence d'ancrages, aucun corps ne s'attarde dans ce paysage, seuls 2 ou 3 militaires – dont le frère de Marguerite, assassiné par Faust – y semblent de passage, dans une errance – un mouvement, une fuite perpétuelle – qui les rend inaptes à toute sédentarisation. Paradoxalement, il ne s'agit, pour Faust, du terme du voyage, c'est bien la représentation d'un monde en voie de décomposition, territoire habité quant à lui, plus organique qu'organisé, qui l'a conduit à la fuite, au refuge, dans cet autre lieu qui apparaît, non plus comme territoire, mais comme espace de l'errance. Ce n'est pas un ailleurs, non, c'est, en quelque sorte, du temps fait paysage, un temps postérieur, de la strate, du chaos accumulé, venant en recouvrement d'un monde de l'avant, et donnant à voir, en cette dynamique pressentie, en cet ordre esthétique, qui allie subtilement le temps et l'espace, le paysage dans son épaisseur. Dans son épaisseur, et non dans sa composition verticale ! Les soubassements sont devinés, déduits de l'antérieur, dans le récit. Ils sont en définitive les couches archéologiques, seul vestige du territoire, du monde habité, et servent d'ancrage, de socle à un paysage prophétique, a-territorial, désignant paradoxalement dans son instantanéité, un avenir tragique pour l'humanité.

2. La Pluie jaune et le déshabité

Ainielle ! C'est le nom du village d'altitude, dans les Pyrénées aragonaises, dans la région du Sobrepuerto, que ses habitants ont quitté, les uns après les autres, entre 1950 et 1969, pour rejoindre des lieux plus hospitaliers. Ces villages défaits, un peu plus ruinés au fil du temps, sont l'expression d'une mélancolie tragique, dans le paysage. Au-delà même, ils accrochent des lambeaux de leur inertie séculaire à la brutalité des espaces que les sociétés humaines avaient, antérieurement, réussi à domestiquer. Certains ont été réhabilités, pour le tourisme, ou simplement parce que le contexte les a rendus à nouveau viables. Mais dans le livre de Llamazares, il ne reste plus qu'un habitant à Ainielle. Un habitant enfermé dans l'inertie tragique du cycle des saisons, et confronté chaque jour aux traces d'une occupation ancienne, d'avant l'exode, à la rumeur étrange, menaçante, d'un passé de misère, mais habité, vivant... L'homme tient, dans le récit, ce double rôle, absolument paradoxal : celui du narrateur, qui organise verbalement, par l'écriture, la décomposition du paysage, l'envahissement par la solitude, la maladie en embuscade, et celui du personnage, impliqué comme victime de ce processus, qui, précisément, devrait tendre à anéantir la possibilité du témoignage, en excluant, avec violence s'il le faut, toute présence de témoin. En langue castillane, ces villages sont dits « deshabitados », plus couramment qu'« abandonados ». Déshabités... Précisant la persistance de la trace, comme si le peuplement résistait, sous l'apparence idéelle d'une force imaginaire, d'une présence intime, un inconscient du paysage : quelque chose d'invisible, mais pourtant là, indéniable, immuable, quasi hiératique, témoignage de la lutte que se livrent les hommes et le paysage, les uns pour préserver le territoire,

comme lieu où s'organise la présence dans le meilleur des cas, ou l'histoire et la mémoire, dans le pire des cas, l'autre pour effacer la trace, se réapproprient les fragments pour recomposer cette totalité impérieuse, réfractaire, impénétrable d'un paysage des temps primordiaux – paysage imaginaire, naturellement.

3. *Le paysage infernalisé*

Précisément, cet imaginaire, c'est celui d'un monde où l'ancrage sédentaire est impossible. L'errance, tout au plus, ou le passage... Comme ces planètes que les astronomes, les cinéastes, les écrivains, nous présentent comme des mondes hostiles, inhospitaliers, selon des protocoles souvent normalisés référant aux imaginaires de l'enfer. Chez Sokourov, aucun doute possible, l'enfer est le lieu de la totalité élémentaire, de la pulsation des matières s'accordant à l'animisme, une strate d'ensevelissement excluant l'humain et le vivant, sorte de négation absolue de toute possibilité du territoire, dans un renversement subtil, puisque les forces élémentaires sont sous nos pieds. Dans le texte de Llamazares, l'enfer est une dynamique, une expérience sensible en évolution, un trajet anthropologique (pour reprendre l'expression de Gilbert Durand) entre l'épreuve – de la solitude, de l'âpreté du territoire, de la violence du climat – et la mémoire intime, l'appartenance à une communauté. C'est là, que se constitue l'imaginaire. Et ici, l'analogie du paysage avec l'enfer s'élabore sournoisement, par touches, comme si l'enfer n'était pas un espace avéré, aux frontières manifestes, prévenantes, mais le devenir lent et inexorable d'un territoire *mal habité*, promis, précisément, à la *des-habitation*. Mais les emblèmes sont là : la mémoire des cadavres, la racine qui envahit la ruine, la vipère et la chouette, la nuit et ses ombres, la monstruosité et la mort des enfants, « le cri des pierres ensevelies sous la mousse et le lamento infini des poutres et des portes qui pourrissent ». Et le jaune de la pluie, surtout, couleur de la chair morte, des fluides putrides, de la poussière stérile qui recouvre le territoire, ou de la terre que les ruissellements emportent, parce que les terrasses effondrées ne la retiennent plus... Cette construction, le narrateur la livre dans son écriture, une écriture où le paysage se constitue peu à peu en une figure anthropomorphe, gagnant son autonomie par la puissance destructrice de ses manifestations. Non, l'écologie ne suppose en rien ici des relations idylliques entre l'homme et son environnement. La plume de Llamazares est tragique, et le paysage est, à proprement parler ici, acteur d'une apocalypse, où la loi naturelle l'emporte sur toute foi et toute morale.

II. La rétention du territoire, errance et résistance

1. *L'inscription temporelle comme pourrissement*

C'est bien là que le paysage déborde sa seule représentation, puisqu'il est inscrit dans la dynamique d'une narration, qui opère comme le témoignage *in situ* de sa métamorphose. Et c'est précisément en ce trajet narratif que l'évolution du paysage se charge

d'affect et de valeur négative. L'inscription temporelle suppose l'implication du témoin narrateur, et donc, du lecteur – spectateur dans un temps progressif qui autorise la mise en œuvre de stratégies : d'errance (chez Sokourov), de résistance (Llamazares), comme autant d'inventions pour continuer d'habiter le territoire, mais par-dessus tout, de le *raconter*, comme socle de légitimité – c'est la tentation du récit comme mémorial – de la communauté qui l'a façonné puis exploité dans la perspective de sa propre survie – physique, mais surtout identitaire. Car en soi, le paysage ne modifie que cycliquement et dans une lenteur qui procède des temps géologiques sa configuration originelle. Chez Sokourov, même, il est un donné qui, quoique se donnant à voir comme une strate de recouvrement, l'effacement de l'organisation humaine est implicite dans l'inscription narrative (littéralement, le voyage de Maurizius et de Faust, qui transfère le processus de la métamorphose dans une temporalité, tandis que le lieu reste identique, procédé que l'on retrouve dans certains modèles du cinéma fantastique ou de science-fiction – *La Planète des singes*, de Schaffner (1968), et la vision de la Statue de la Liberté ensablée. Ce qui se corrompt, en définitive, c'est l'ordre humain, les assemblages, les constructions, dont on a emprunté au paysage la matière première : pierre, terre, bois, configurations géographiques... Le pourrissement, l'effacement, c'est celui de cette matière organisée, artialisée – car l'ordre n'est pas que fonctionnel, ces villages sont beaux, équilibrés, harmonieux, intégrés – du paysage, dans le paysage, qui le définissait comme territoire. Ce n'est donc pas un paysage naturel, en soi – le terme du processus, par exemple, la représentation du paysage dans *Faust*, exclue de son contexte narratif – que l'on représente, mais une réalité d'ordre phénoménologique – doublé d'un humanisme salutaire : il faut un témoin pour rendre compte du paysage, et aucun témoin ne peut s'exclure durablement de la communauté, laquelle a investi ou investira le paysage, à un moment ou à un autre.

2. La causalité humaine

Alors précisément, il faut évoquer, comme toujours, la grande responsabilité des hommes, aussi bien dans la représentation, que dans les métamorphoses du paysage : paysage vu, paysage vécu, les deux approches n'étant pas dissociables, le tout restant affaire de chronologie. Quoique le paysage se déterritorialise, le territoire ne s'efface pas, il se déplace. Le cycle originel des premiers moments de la civilisation, chasseurs cueilleurs, tribus nomades, s'est sans doute un peu distendu, jusqu'à permettre de parler de sédentarisation, laquelle commence, précisément, avec de l'aménagement de territoire. Pour autant, le territoire n'est pas figé, il se métamorphose au même emplacement – Rome – s'enlise – Venise – disparaît sous la cendre de l'Enfer – Pompéi – ou sous les eaux d'un barrage, ce qui fut le destin étrange, et stratégique, sur un plan idéologique et politique, de beaucoup de villages espagnols durant la période franquiste, notamment dans les régions hostiles à la rébellion – les Pyrénées Aragonaises l'étaient, sans ambiguïté – et je ne parle pas des

bombardements incendiaires par l'armée allemande, sur Bielsa, par exemple. La causalité humaine dans la déterritorialisation du paysage est peut-être manifeste d'un nomadisme assoupi, avéré par exemple dans un film de Péléchian, *Les Saisons*, lorsque le cinéaste fait dire à ses bergers en transhumance, bergers nomades, comme tous les Arméniens : « on serait mieux ailleurs » ! Alors, la mémoire est celle des départs qui s'échelonnent, pour des régions plus hospitalières, des territoires dévorant les paysages, ou celle des nécroses de l'immoralisme et de la cupidité, qui gangrènent les communautés, tandis que là, dans cette ville allemande du XIXe siècle, ou dans ce village biséculaire des Pyrénées Aragonaises, le paysage, qui demeure souverain, intègre le territoire, l'éprouve, l'évalue, le maintient dans la conscience de sa réalité éphémère, de sa fragilité, où l'on reconnaît bien la leçon, pour l'instant inaudible, de l'écologie.

3. Une lutte inégale

Il faut alors retenir le territoire, contre toutes les formes de déterminisme qui voudrait tendre à confondre le paysage avec un désert humain, dans le meilleur des cas, ou avec un principe de saturation, voire de déflagration, en collusion avec les mythes apocalyptiques qui prophétisent comme seule alternative à l'occupation humaine, les territoires ensevelis, et donc invisibles – puisque, au mieux, il n'y a plus de témoin, on pourrait appeler cela de l'anti-paysage. Et la rétention, ça passe par l'errance ou par la résistance. Errer, parmi le paysage, c'est tenter d'en avérer la viabilité, pour en assurer la visibilité. Aucun *en soi* dans le paysage, sinon ça reste un assemblage de fragments insignifiants, sans autonomie, sans légitimité ou justification culturelle, j'allais dire anthropologique. Résister, seul, comme le narrateur de *La Pluie jaune*, là, c'est un combat perdu d'avance, contre la force d'un paysage qui défait l'ordre humain, qui reprend possession de ce fragment d'espace octroyé discrètement, douloureusement, à la communauté. S'opposer à la ruine, les maisons s'effondrant les unes après les autres : « quand elle s'en prit à la mienne, je savais depuis un certain temps déjà que la mort me cernait. [...] je n'en étais pas réellement venu à soupçonner que la rouille et la mort eussent pénétré ici. La découverte me laissa déconcerté, confus, surpris, dans l'incapacité d'imaginer que la maison pouvait même s'effondrer avant que je l'abandonne. » On pense alors à Chateaubriand (*Le Génie du Christianisme*) : « Les ruines permettent d'ajourer les parois, et de lancer au loin le regard vers les nues, les montagnes ». Certes, c'est un combat perdu, une lutte à mort, mais qui, précisément, tant que perdure le regard, le dernier regard de la dernière conscience regardante, et artialisante – « En effet, depuis cette nuit, la pluie a insensiblement noyé ma mémoire et jauni mon regard. Pas seulement mon regard. Les montagnes aussi. Et les maisons. Et le ciel [...] tout, autour de moi, s'est coloré en jaune » — nous redit à quel point une vigilance, si elle ne peut contrarier la force tragique du paysage délétère, peut au moins fabriquer de la mémoire et de la représentation en vue de résistances collectives mieux adaptées. La catastrophe écologique ultime, c'est

l'effacement de l'espèce, c'est-à-dire, l'absence définitive du point de vue sur le paysage, et donc la nullité du paysage.

III. Le *continuum* du paysage

1. La charge imaginaire : animisme et mémoire

Ce qui façonne les représentations, c'est la manière dont le regard que portent les communautés sur le paysage évolue et se transforme, selon les temps sociaux. L'expérience sédentaire implique un *continuum* de civilisation qui suppose un *continuum* du paysage. Incessamment, sous les yeux des hommes et de leurs générations, le paysage s'ancre dans la mémoire, et ses représentations ponctuelles se nourrissent des imaginaires et de la transmission de fragments singularisés d'un paysage peu à peu démembré. Le regard des hommes transforme le global en fragmentaire, en organique, jusqu'à imaginer le paysage comme doué d'une conscience animiste, dans un processus qui l'anthropomorphise. Tout événement venant perturber le *continuum* de l'existence communautaire – catastrophe climatique, géologique, épidémie, crise politique – nourrit une perception qui, peu à peu, semble se constituer en un imaginaire collectif, transmissible et de plus en plus ancré. « Comme si le regard n'était autre que la mémoire du paysage » écrit le narrateur dans *La Pluie jaune*. Dès lors, il ne serait pas insensé qu'entre le temps de l'origine, celui des premières installations et de la territorialisation du paysage, jusqu'à ces départs échelonnés et à la désertification quelques siècles plus tard, on puisse évoquer l'hypothèse d'une grande peur, relativement inconsciente, mais d'une inconscience partagée, peur d'un paysage devenu l'expression monstrueuse et mythique d'une force maléfique anthropomorphe dont aucune résistance, même collective, ne pourrait venir à bout. Ce sont les difficultés de la vie dans la montagne, aggravées par l'abandon stratégique et organisé de l'administration franquiste, pour punir cette région historiquement hostile au régime, dans le roman de Llamazares. Et chez Sokourov, c'est la présence insoupçonnée, mais pressentie du démon dans la petite ville allemande du XIXe siècle... Autant d'épisodes favorables à l'élaboration lente et inconsciente d'une terreur s'inscrivant peu à peu dans tout regard porté sur ces paysages.

2. Les forces élémentaires

Bien sûr, dans le texte de Llamazares, comme dans le film de Sokourov, la représentation fait la part belle à une dynamique de forces élémentaires qui contribuent à instaurer un déterminisme funeste du paysage. La montagne, par l'aplomb de sa verticalité, dévoreuse de lumière, pourvoyeuse de dégorgements torrentiels, se révèle menaçante, oppressante, le végétal, la racine contraint, par son indiscreète et sournoise inertie, les constructions humaines à l'effondrement : « quand la pluie et la bourrasque redoublaient de violence derrière les carreaux, et que la rivière grondait au loin comme le tonnerre, tout à coup j'étais réveillé au milieu de la nuit par le fracas

violent d'un mur qui brusquement s'effondrait », écrit le narrateur. Le paysage devient dès lors cet assemblage organique, mais chaotique, de fragments autonomes, de membres monstrueux qui sont autant d'indices d'une conscience autonome, d'un animisme froid, voire criminel, d'une force invincible, renvoyant à la communauté qui le côtoie, ou qu'il intègre, une image dévaluée, une sensation collective d'échec et de culpabilité qui contraint à la fuite ou à l'errance, bref, à une posture généralisée de contrition ou d'humiliation. On retrouve, dans d'autres œuvres de la littérature ou du cinéma, ces fictions où les forces élémentaires déterminent les évolutions du récit, en tant que puissances animistes qui envahissent l'espace de la narration : la *Règle du jeu*, de Renoir, et les marécages solognots, *Le grand Meaulnes*, les marécages et les boues du Berry, la liste serait longue. On le voit, la représentation du paysage n'est pas inoffensive, dans la mesure où, tendant quelquefois à se constituer dans la durée en une mythologie négative, elle nourrit les imaginaires jusqu'à contraindre la perception du réel, et générer des postures parfaitement irrationnelles.

3. Le cycle des déterritorialisations/territorialisations

Il va de soi qu'un ancien territoire revenu à la friche après des siècles d'occupations connaîtra une réhabilitation et une reterritorialisation. Le paysage évolue et se métamorphose au gré de cette alternance, dont la périodicité est liée aux affects et à la mémoire collective qui tonalise le regard que l'on porte sur un paysage déterritorialisé. Du concept, imaginé par Deleuze et Guattari en 1972, de déterritorialisation nécessaire à la découverte des mondes, à la réaffectation du territoire : « l'autre manière de recommencer, c'est reprendre la ligne interrompue, ajouter un segment à la ligne brisée, la faire passer entre deux rochers, dans un étroit défilé, ou par-dessus le vide, là où elle s'était arrêtée ». Métaphore paysagère qui semble dire, qu'à la suite de la rupture nécessaire, « des rectifications qu'il faut faire tout le temps, pour la dégager des sables et des trous noirs », avec ses dangers et ses enjeux – c'est le sens de la déterritorialisation – peut arriver une re-territorialisation qui ne sera pas une table rase et un recommencement. La rupture, dans le *continuum* imaginaire, ce n'est alors qu'une crise, un temps où adviendrait la conscience du recouvrement, non pas comme un effacement, mais comme un ancrage sur un socle ancien, comme l'indice rassurant d'un possible, d'une continuation. Et cette rupture, c'est l'oubli, mais un oubli figuré comme un empilement de strates, une sorte d'archéo-graphie opérée par le paysage pour recouvrir un territoire, revenu au désert, d'une couche d'oubli. Ainsi, les villages déshabités du Haut Aragon ont été peu à peu réinvestis, des territoires réhabilités ou recréés, pour accueillir d'autres modes de vie, mieux protégés (pour l'instant) contre les forces élémentaires, façonnant autrement le paysage, et encore immergé dans le temps idyllique des représentations primitives d'un espace paysager accueillant pour les communautés humaines. Début d'un nouveau cycle.

Conclusion

À la lumière de ce trajet dans quelques fictions de paysages, ce qu'il ressort du discours écologique n'est pas tant l'amplification tragique des atteintes portées par les communautés humaines à l'environnement, que la puissance délétère d'une nature dont les imaginaires n'ont jamais cessé de se défier, au détriment de toute forme d'angélisme bucolique, et au risque des excès qui font courir le danger de l'autoéradication. Un territoire qu'il faut habiter, où il faut survivre, ce n'est pas une Carte du Tendre. La moindre faiblesse dans les modes de l'habiter – l'exode, la surpopulation, les pathologies individuelles ou sociales... — sont autant de symptômes d'un terrain affaibli, menacé par la corruption, par le pourrissement et la ruine. Alors non ! L'humain n'habite pas en poète, et ce n'est pas restreindre Heidegger, reprenant Hölderlin, à une lecture étroitement écologique : l'homme n'habite pas en poète, mais en survivant, et s'il est poète, c'est essentiellement au sens où quelques traces de sa survie, assimilées par le paysage, transcendées par la force démiurgique des imaginaires, et peu à peu investies par le sacré, deviennent poésie, et même jusqu'à ce que l'on définit dans l'écart par rapport aux traces de cette survie : l'espace sauvage contre la campagne, et la nature contre la ville... C'est le vers d'Hölderlin dans son poème *Andenken* (Ressouvenir — 1826) : « Ce qui demeure, les poètes le fondent ».