



HAL
open science

“ Marie Darrieussecq, “ Tant qu’il y a des forêts ” :
landscape, escape inscape ”

Christine Marcandier

► To cite this version:

Christine Marcandier. “ Marie Darrieussecq, “ Tant qu’il y a des forêts ” : landscape, escape inscape ”. Presses universitaires Blaise Pascal. Nouveaux récits sur la forêt, 2023, 978-2-38377-089-3. hal-03978200

HAL Id: hal-03978200

<https://hal.science/hal-03978200>

Submitted on 11 Feb 2024

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.

Pour citer cet article, merci de vous référer à sa version publiée, *Nouveaux récits sur la forêt* © Presses universitaires Blaise-Pascal, 2023, ISBN (édition papier) 978-2-38377-089-3

Christine Marcandier
Professeure de littérature française
Aix-Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France

Marie Darrieussecq, « *tant qu'il y a des forêts* » : *landscape, escape, inscape*

« Il faut aussi être animal et arbre (...) Il faut réintroduire la louve dans nos forêts. » Marie Darrieussecq¹

« La forêt n'existe pas ; ce qui existe c'est la forêt pour le chasseur, pour le promeneur, pour le daim, la fourmi, etc., c'est-à-dire la forêt stylisée par tel ou tel mode de perception, d'action et d'habitation. » Marielle Macé²

Eduardo Kohn a exposé un *Comment pensent les forêts*, montrant que dans un monde « animé » où « toute vie est sémiotique et toute sémiose est vivante (...) "nous" ne sommes pas le seul genre de nous³ ». *Notre vie dans les forêts* est justement au centre d'un roman de Marie Darrieussecq, récit dans lequel décentrement et révolution mentale passent par le retrait dans les forêts d'une communauté résistante, d'un « nous » présent dès le titre du livre, englobant personnages et lecteurs sommés de « suivre⁴ » dans une autre forme d'existence ou de subsistance, en opposition à une société autoritaire et dystopique. Là, une narratrice raconte, en « je » et au crayon, ce qu'elle comprend ou pense avoir en partie compris de la société qu'elle vient de fuir. Elle prend des notes, dans une forme

¹ Marie Darrieussecq, préface à sa traduction d'*Un lieu à soi* de Virginia Woolf, Folio, 2020, p. 19. Dans *Notre vie dans les forêts*, il s'agit aussi de « trouver sa chambre intérieure », éditions P.O.L., 2017, p. 118. Les pages des citations de ce roman seront désormais directement indiquées entre parenthèses.

² Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Gallimard, 2016, p. 105.

³ Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts : vers une anthropologie au-delà de l'humain* (*How Forests Think : Towards an Anthropology Beyond the Human*, 2013), Grégory Delaplace (trad.), Zones sensibles, 2017, p. 40. Marie Darrieussecq l'a lu, elle évoque « Eduardo Kohn, penseur des forêts » dans *Pas dormir*, éditions P.O.L., 2021, p. 274.

⁴ Les incises « il faut suivre » (13) et « si vous me suivez » (41, 51 et 137) scandent le récit de la narratrice, injonction à une fuite du lecteur dans les forêts comme à sa capacité à comprendre ce qu'elle ne peut décrire que par fragments sans plan ni suite. Le récit se termine sur un « si vous m'avez suivie » (184).

d'urgence : il s'agit pour elle de garder trace d'un monde qui s'éteint⁵. Quelque chose a sombré et tout ce qui faisait nos vies va disparaître, il s'agit donc de lutter et résister, ce qu'énonce ce récit sans pathos ou idéologie, nous invitant à nous (re)situer, à envisager *notre vie dans les forêts*, métaphore et métonymie de notre présent comme d'un avenir potentiel. « Les forêts représentent un monde inversé, l'ombre ironique même⁶ », constat de Robert Harrison auquel Marie Darrieussecq fait écho avec ses forêts « sorte d'envers du monde » (14 et 143).

Les forêts peuplent son œuvre, en sont le terreau, ce qui ne saurait étonner chez une autrice qui dit écrire « comme les arbres poussent » et met en avant « l'écobiographie complexe » d'un « devenir-écrivain » qui a autant à voir avec la terre, l'eau et « la connaissance qu'ont de nous les forêts » qu'avec « les arbres généalogiques ou grammaticaux⁷ ». Point cardinal⁸ et même prénom⁹, les forêts sont présentes de Paris¹⁰ aux fonds des océans¹¹, avec ou sans les humains¹², elles sont espace de refuge¹³, de pensée alternative et de critique sociale. Elles trouvent leur assomption dans son roman de 2017, *Notre vie dans les forêts*, où les bois se donnent comme une fable, et plus encore un espace radiant et agentif¹⁴, le levier d'une triple mise en mouvement : de *landscape*, paysage et cadre d'un état des lieux, les forêts s'offrent comme le lieu d'une fuite hors du monde (*escape*) et un *inscape*¹⁵, espace d'une

⁵ Lawrence Buell, *Writing for an Endangered World*, Harvard University Press, 2001.

⁶ Robert Harrison, *Forêts. Promenade dans notre imaginaire occidental (Forests. The Shadow of Civilization, 1992)*, Florence Naugrette (trad.), Flammarion, « Champs Essais », 2018, p. 151.

⁷ Marie Darrieussecq, *Rapport de police* (2010), éditions P.O.L, p. 73 et 170.

⁸ « Pour les gens du village, la forêt, ce n'est pas ici, c'est le Nord », *Claire dans les forêts*, éditions Des femmes-Antoinette Fouque, 2004, p. 11-12.

⁹ C'est le second prénom de Solange dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* : Oihana, « la Forêt en basque » (éditions P.O.L, 2011, p. 118). L'ensemble du roman est tissé d'« images fantastiques de mondes où la forêt n'en finissait plus » (201), celles de Césaire, de Robert Walser et de Conrad.

¹⁰ *Bref séjour chez les vivants* (2001) évoque la forêt au centre des quatre tours de la Très Grande Bibliothèque, « découpée dans une vraie forêt, à l'emporte-pièce » (Folio, 2002, p. 10-11).

¹¹ C'est le Doggerland de *La Mer à l'envers* : la narratrice « imagine des voyageurs en scaphandre, chaussés de semelles de plomb et couronnés de bulles » qui « marchent dans la forêt » (éditions P.O.L, 2019, p. 156).

¹² « Moi je savais ; la forêt, les continents, la mer, auraient pu se passer des humains » (*Tom est mort*, éditions P.O.L, 2007, p. 225). Pensons également, dans *Pas Dormir*, à « ce qu'était la Terre avant l'anthropocène : une clairière dans la forêt ». « Le temps de la forêt (...) n'a que faire du temps humain » (*op. cit.*, p. 85 et 196).

¹³ « Depuis je vis dans la forêt », *Claire dans les forêts*, *op. cit.*, 2004, p. 57.

¹⁴ « Moi, depuis que je connais la forêt, je crois aux forces de la forêt, je suis bien obligée d'y croire. Il s'agit du sol de la forêt qui vient jusqu'à nous, par infiltrations ou par nappes profondes », *Claire dans les forêts*, *ibid.*, p. 16-17. On pense aussi à *Il faut beaucoup aimer les hommes* avec sa forêt, « peuple d'arbres », « énigme, impénétrable, dangereuse, un règne non humain, l'affirmation d'une puissance ailleurs réduite à la sciure » (*op. cit.*, p. 275 et 224).

¹⁵ Gerard Manley Hopkins forge ce néologisme en 1868 pour désigner une forme de résistance poétique intérieure face à un monde qui se délite et dont les

intérieurité retrouvée, archive d'une culture en voie de disparition. La forêt, loin d'être un cadre, une limite ou un simple « contour », apparaît dès lors comme une « dynamique » et une « tension¹⁶ », celle même du récit.

Landscape

« Il s'agit d'une lutte de vie et de mort, mais la frontière qui sépare la science-fiction de la réalité sociale n'est qu'une illusion d'optique » Donna Haraway¹⁷

Dans le monde que décrit Marie Darrieussecq, transposition dystopique à peine décalée de nos présents, les forêts sont menacées. Sa narratrice, Marie — qui, en fuyant, a choisi de se prénommer Viviane telle la fée d'une nouvelle *selva oscura*¹⁸ — raconte un avant la forêt, par morceaux et bribes. Dès le début du livre, tout s'énonce depuis une fin ou des fins, ce que Frank Kermode, dans *The Sense of an Ending*¹⁹, a nommé les « paradigmes d'apocalypse » de la culture occidentale. Le sentiment de fin est la seule datation du récit, aucun référent situé n'est donné au lecteur, aucune date ou lieu précis dans ces pages mais ce paradoxal débute par une fin, depuis laquelle tout est articulé, narré et pensé. « Il faut que je raconte cette histoire. Il faut que j'essaie de comprendre en mettant les choses bout à bout » (9). La dystopie nous place *in medias res* dans un grand *après* synonyme de *fin*, elle efface les marques spatio-temporelles qui servent généralement de repères aux personnages comme aux lecteurs : quelles sont ces forêts ? où se situent-elles ? Le pluriel absorbe la géographie et c'est depuis un présent vague et incertain que le temps s'éc(r)oule. Tout ce que nous percevons est une crise : « Parce que ça ne va pas. C'est pas bon, là, tout ça. Pas bon du tout » (9).

L'histoire de l'humanité est celle d'une exploration sans limite de la planète, des grandes découvertes à la conquête spatiale en passant

structures demeurent opaques. Pour une définition plus précise du concept, cf. Jean-Marie Lecomte « *Inscapes* : Hopkins et le formalisme halluciné », *Cahiers Charles V*, hors-série *Scapes*, 2006, p. 83-94. <https://doi.org/10.3406/cchav.2006.1444>

¹⁶ Je reprends ces concepts à Gilles Deleuze dans ses cours de Vincennes, ici celui du 17 février 1981 sur Spinoza : « La forêt ne se définit pas par une forme, elle se définit par une puissance : puissance de faire pousser des arbres jusqu'au moment où elle ne peut plus. La seule question que j'ai à poser à la forêt c'est : quelle est ta puissance ? C'est à dire : jusqu'ou iras-tu ? ». La transcription de ce cours est disponible en ligne : <https://www.webdeleuze.com/textes/37>

¹⁷ Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences. Fictions. Féminismes*, anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardeu et Nathalie Magnan, Exils éditeur, 2007, p. 30.

¹⁸ Marie Darrieussecq cite le vers 11 de *La Divine Comédie* dans *Pas dormir (op. cit., p. 191)* : « même Dante descend des singes », « la forêt est avec nous depuis que nous sommes cette espèce aux reins creux ».

¹⁹ Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, 1967.

par celle des abysses, articulée à une exploitation des corps, avec ces clones qui sont des réserves d'organes pour les plus riches — en somme la réalisation ultime du programme de *La mort de la nature* telle que l'analyse Carolyn Merchant, quand une Terre organique, vivante, féminine se voit mise en coupe par le capitalisme et devient un objet passif, exploité, subordonné et spolié sans limite²⁰. La narratrice — Viviane, cette fois comme la trace onomastique d'une volonté farouche de demeurer (sur)vivante et vigilante — raconte ce système, la violence, les attentats (18) et avions abattus (37), le « ciel rouge », « de plus en plus rouge » (58, 75), les tsunamis (45), un monde sans insecte (46) ou pissenlit (66), la canicule (116). Dans ce monde on peut éliminer les opposants en trafiquant leurs grill-pains, l'air est pollué par le charbon des « pays attardés » comme les nomme un pouvoir aussi despotique qu'invisible (96), on met des produits dans l'eau pour engourdir la population (116), les vagues d'attentats et de kidnappings sont vectrices de psychoses et permettent « le gros tour de vis. Tout s'est refermé » (104).

Le tableau est terrible et non unifié : pas de plan ni de chronologie (78), des répétitions, des notes rhizomiques (91), un récit par associations d'idées ou souvenirs, il épouse la forme même du chaos, un chaos lié à la situation comme au fait que la narratrice a changé de mode de pensée — « maintenant dans les forêts je me demande qui j'étais quand je pensais tout ça » (49). Le lecteur, d'abord totalement déconcerté par l'oralité plate et l'urgence de cette prose, perd ses repères, apprend à se situer autrement et finit par entrer dans cet univers d'une inquiétante étrangeté ou d'une terrifiante familiarité, à la fois glaçant et drôle, comme les deux faces d'un Janus qui est notre avenir, sans doute, voire notre présent : « On avait peur dans le tramway, dans les taxis, on avait peur à l'école et dans les centres commerciaux » (105), des algorithmes prédisent les comportements et traquent les pensées, des puces sont implantées dans les poignets et cerveaux, des drones surveillent, des clones attendent dans des « centres de repos » que leurs organes soient prélevés. Mais « je ne vais pas vous apprendre tout ce qui s'est passé après, comment on s'est tous fait avoir » (34). Le système couche et horizontalise (pour sauver les moitiés, il faudra les verticaliser²¹), il rend aveugle, il mène une guerre sans merci contre le vivant. Le monde hors de la forêt est dominé par la mort et la violence. Les corps sont traités comme du « bétail » (138), « de l'abattage ni plus ni moins » (74), ils sont parqués, clonés comme le fut la brebis Dolly (122-123). Dans cet espace-temps posthumaniste, la mort n'est pas éliminée mais au cœur de la

²⁰ Carolyn Merchant analyse « la période cruciale durant laquelle notre cosmos a cessé d'être considéré comme un organisme vivant pour être vu, à la place, comme une machine », *La Mort de la nature. Les femmes, l'écologie et la révolution scientifique* (*The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, 1980), Margot Lauwers (trad.), éditions Wildproject, 2021, p. 32.

²¹ Verticaliser les moitiés comme on verticalise les bébés (11-12) ne peut se faire que dans la forêt, qui est, pour Darrieussecq, une « verticalité tenue », *Il faut beaucoup aimer les hommes*, op. cit., p. 225.

« vie » : des moitiés servent de réservoir d'organes, 1% de la population exploite et contrôle les 99% restants, « des humains superflus » (155), le totalitarisme est tout autant politique que sanitaire. C'est tout ce que la narratrice va finir par comprendre et refuser : « je veux témoigner que c'est possible. Le nomadisme plutôt que l'enfouissement. Même si j'ai froid » (35).

Contre cet état du lieu, un seul refuge possible : les forêts et un cahier où consigner, avec un crayon, ce qui se produit, en brouillant traces et identités. « Nous avons tous disparu. Sauf qu'ils savent que nous sommes là » (14) et qu'« on n'a plus tellement où se cacher nulle part sur la terre » (15). Le cahier comme le crayon sont issus de la forêt, le bois est leur matériau commun. Bien sûr il s'agit aussi d'échapper à la surveillance, à une connectivité qui traque et punit. Écrire au crayon et sans chronologie ou logique, c'est refuser la rationalité de ce système politique : l'aspect fragmentaire du texte n'est pas seulement lié à l'urgence et à une situation précaire mais bien à un ethos de l'écart et de la résistance : privilégier les dérives et flux de conscience. Il s'agit de privilégier dérives et flux de conscience, des mouvements (au lieu de la stase totalitaire), de se déterritorialiser²².

Escape

« Il s'agit de fuir de façon organisée, mais fuir c'est très actif, faut pas croire » (13)

C'est au lecteur qu'il revient de décrypter les indices, de rassembler les pistes, de combler les blancs qui trouent la page comme ce récit décousu qui présente cet état du monde comme une évidence²³. Des drones survolent les forêts, d'étranges moitiés accompagnent les (sur)vivants, qui sont des « fugitifs » ayant trouvé refuge dans le lieu même de tout récit depuis la nuit des temps : la forêt est surchargée de légendes, récits et arpentages, ici anonymée. *Notre vie dans les forêts* est un chant de la perte : d'un œil, d'un passé indissociable du présent ou du futur, or « le plus difficile à comprendre, à accepter, à gérer pour un cerveau humain, c'est l'absence de transition » quand « l'avant et l'après ne sont pas connectés » (27-28). La narratrice se dit même « nostalgique du futur » (41), un futur donc devenu un irréel du passé, et tout la « renvoie à tout : le passé au présent et au futur, ce qui est arrivé à ce qui va venir » (27). Elle se présente comme un « éléphant » (16 et 188-189), animal du deuil, espèce en voie d'extinction. Mais

²² C'est d'ailleurs ce que Marie, alors psy et sexologue, conseille aux couples : « déterritorialisez vos ébats, je leur disais » (114).

²³ « C'était limpide » (9), « évidemment » (13), « elles sont évidentes » (14), « c'est une évidence » (15), etc.

« dans la forêt », syntagme quasi lexicalisé de l'œuvre²⁴, on vit déconnecté (118) du pouvoir, dans « une désintoxication radicale de notre monde, ni plus ni moins. On sort du monde. On se retrouve dans la forêt » (120), dans le double sens de se rassembler et de faire retour à soi.

Le monde que décrit et raconte la narratrice est le nôtre vu depuis un *après*, dans un suspens de toute croyance établie ou de tout savoir stable : « Mais je n'ai pas le temps de développer ici des choses que vous savez déjà et contre lesquelles, peut-être (on peut toujours espérer) vous luttez » (15). *Notre vie dans les forêts* est ce « peut-être », une éventualité et l'espoir d'une résistance à ce qui va advenir (ou est advenu)... Le roman lui-même est, par ailleurs, dans un entre-genre, à la fois (et jamais tout à fait) confession et dystopie, ni pleinement l'une ni totalement l'autre. La forêt le concentre, en ce qu'elle est un espace disjonctif, de contes de fées comme de contes cruels, d'émerveillements enfantins comme de peurs ancestrales²⁵ : « dans la forêt, les frontières se dissolvent²⁶ ». La perte des repères est tout autant spatio-temporelle que narrative : le texte est troué de « j'en étais où²⁷ », il est l'espoir d'une syntaxe et d'une grammaire libérées de la contrainte étatique. Quand, comme Marie/Viviane on a une moitié — et qu'on comprendra être soi-même une moitié (174) —, quand on a fui dans l'envers du monde, dans un commun, les pronoms personnels usuels ne fonctionnent plus : « J'aimerais écrire "nous m'avons entourée de lainages", parce que ce sont les *nôtres* qui s'occupent de moi. Mais bizarrement, on ne peut pas écrire ça. Dans aucune langue, je crois. Je suis obligée d'écrire "ils me" et pas "nous me". Je découvre. Ça fait assez longtemps que j'écris maintenant, mais je trouve encore des trucs. Si je n'écrivais pas je me demanderais ce que je fais là, dans ce trou, dans ce groupe » (169). Marie/Vivianne, après avoir expérimenté la sidération passive, découvre l'étonnement. Elle s'aperçoit que des mots ont été effacés du vocabulaire — « autrefois on appelait ça la mémoire inconsciente » (31), moitié « est plutôt un mot inapproprié aujourd'hui » —, son récit a donc aussi pour fonction de désaxer la langue du pouvoir, « la grande histoire qu'on nous a racontée » (52), sa grammaire faussée du réel. Avant, « je croyais tout ce qu'on me racontait » (147).

²⁴ Il est impossible d'en lister les occurrences puisque chaque œuvre ou presque passe par un « dans la/les forêt.s », y débute et/ou s'y termine (les deux seuils étant souvent un envers/endroit symétrique voire indissociable). La forêt est à la fois le lieu hypothétique de l'*après* et une origine (« comment dormions-nous, avant, dans les forêts ? Comment faisons-nous, au temps des forêts ? Nous faisons groupe. Groupe et grotte. Nous nous tenions chaud en nid comme les gorilles » (*Pas dormir, op. cit.*, p. 292-293).

²⁵ « La forêt est traditionnellement un lieu plutôt inquiétant. Je crois. Si on pense aux contes genre Petit Poucet. Et au mythe du loup. Le loup est parmi nous aujourd'hui. Il occupe la ville » (50), tout s'est inversé.

²⁶ Marie Darrieussecq, *Pas dormir, op. cit.*, p. 206 et 267.

²⁷ La formule ne varie quasiment pas, on la retrouve aux pages 34, 35, 68, 77, 100, 115, 127, 155, 169, 181.

« Parfois ça me monte à la tête, ça : d'avoir compris. Même si je n'ai pas tout compris », écrit Marie/Viviane. Le récit de la narratrice fuit comme elle, inquiète autant qu'il alerte, il est intranquille et irrégulier, « bizarre » (15), dans un entre-deux constant, entre urgence de témoigner et adresse sans certitude de retour. Le lecteur erre lui aussi dans cette forêt de signes et de mots, une forêt dont l'image envahit le livre : c'est le lieu où vivent les fugitifs, la métaphore de la « tête » de la narratrice, le réseau (et dédale) d'une enquête, l'image du monde quand les mots courants (comme « moitié ») changent de sens, quand on aura oublié qui était Victor Hugo « (Victor Hugo était un écrivain du XIX^e siècle) », lui qui écrivait pourtant, dans un *Quatrevingt-treize* désormais mâtiné de 1984 cité page 181 qu'« il y avait sur la mer on ne sait quelle sombre attente ».

Pour survivre et produire une trace écrite de ce qui disparaît (une archive vivante et non son artefact usiné), il faut donc fuir, vers ce qui demeure, pour un temps, une hérérotopie : les forêts, comme espace pluriel et indifférencié, lieu (au sens géographique comme littéraire) d'une écriture possible. Les forêts sont menacées, elles sont en voie de quadrillage et seront probablement brûlées²⁸ et avec elles tout un pan de nos cultures, il y a donc urgence. Comme l'écrit Robert Harrison, « (...) détruire des forêts ne signifie pas seulement réduire en cendres des siècles de croissance naturelle. C'est aussi un fond de mémoire culturelle qui s'en va²⁹ ». La forêt est l'espace du *Waldgänger*, comme le rappelle Jean-Baptiste Vidalou citant le *Traité du rebelle ou le recours aux forêts* d'Ernst Jünger. Marie change d'identité et adopte le prénom polysémique de Viviane quand elle devient « fugitive », *Waldgängerin* (littéralement, *celle qui part dans la forêt*). Le monde sylvestre est l'espace des hors-la-loi, des rebelles, des robins, fuyant une société dont ils contestent le système et inversent codes et lois. La forêt, « frontière d'extériorité », est un « en dehors³⁰ ». Elle est l'endroit où l'on se cache³¹, la possibilité d'un retrait comme d'une résistance, le lieu de

²⁸ « Le plus logique serait qu'ils les brûlent, les forêts. Ou qu'ils stockent tout le bois sauvage et qu'ils plantent de grands champs d'arbres au sol dégagé, à la canopée quadrillée : plus de sous-bois, plus d'opacité. C'est à l'étude » (15). Ce passage évoque l'opposition complexe et mobile entre « l'espace lisse et l'espace strié », soit entre « l'espace nomade et l'espace sédentaire », « l'espace où se développe la machine de guerre et l'espace institué par la machine d'État » dans *Mille plateaux* de Deleuze et Guattari, Minuit, 1980, p. 592 *sq.*

²⁹ Robert Harrison, *Forêts. Promenade dans notre imaginaire occidental*, *op. cit.*, p. 119.

³⁰ C'est ainsi que Robert Harrison commente le mot *foresta*, terme d'abord juridique dont l'origine est « incertaine. Selon toute vraisemblance, il viendrait du latin *foris*, en dehors. L'obscur verbe latin *forestare* signifiait retenir en dehors, mettre à l'écart, exclure » (*Forêts*, *op. cit.*, p. 133). Il rappelle également le lien du mot forêt avec le *forum*, tribunal.

³¹ « je vois autour de moi un campement dans une forêt. Des tentes et des bâches. Des trous. Des braseros dans des bidons. Le couvert des arbres qui nous protège des drones. Une connexion pirate et quelques robots bricolés. Des toilettes sèches et une gestion de fer. Un retour aux fondamentaux » (11) ; « c'est très inconfortable. (...) Si on accepte d'avoir les pieds constamment mouillés, de ne

l'amour. Elle n'est cependant pas un *locus amoenus*, pas plus que le clone n'est une « jeune pousse³² », porteuse de renouveau. « Est-ce qu'on est libres dans une forêt ? » (158). Le récit est de fait la seule issue, la véritable forêt.

Inscape

« Les arbres ont une exubérance de science-fiction », Marie Darrieussecq, *Pas dormir*³³.

« L'univers est une sémiosphère », une forêt de signes, Deborah Bird Rose³⁴

À travers le flux de conscience de sa narratrice, les doubles négations avalées, l'absence ponctuelle de majuscule en tête de phrase, les tirets qui remplacent quelques points, Marie Darrieussecq dit une urgence et la nécessité du récit quand le monde sort de son axe. Telle est la situation *actuelle*, au sens étymologique de l'adjectif (nécessitant une action). Tout s'écrit depuis un *trouble* à la fois conséquence de cette situation et modalité de fuite puisqu'il nous faut « apprendre à vivre avec le trouble, à vivre et mourir avec respons(h)abilité, sur une terre abîmée³⁵ ». *Notre vie dans les forêts* énonce ce trouble, ce paradoxe, a-temporel et précisément situé, limpide et confus, terrifiant et drôle. Il nous faut *ouvrir l'œil*, expression lexicalisée de la vigilance, employée dès la première ligne du roman, tragiquement ironique puisque Viviane n'a plus qu'un œil en effet, ce qui a radicalement « chang[é] sa vision des choses » (36). *Notre vie dans les forêts* est un *Qui vive* (alerte et survie) adressé aux lecteurs d'aujourd'hui, le signe d'un chaos, entre post-humanisme, post-apocalypse et sans doute autofiction — ce que semblent pointer le prénom et l'activité de psychologue que la romancière et la narratrice ont en partage. La forêt sera l'espace de ce commun : rassembler ce qui menace de disparaître,

plus jamais boire un café et d'oublier les douches chaudes (je ne parle que de ce qui me manque le plus) on parvient à se cacher. À disparaître » (15).

³² « D'ailleurs le mot clone a pour racine le grec κλών qui veut dire « jeune pousse. (Je lis ça non sur un bloc, nous les avons bannis, mais sur un vieux dictionnaire étymologique que je trimballe de campement en campement. Je fais des recherches. Ça m'aide) » (103).

³³ L'autrice évoque ici la forêt de la zone d'exclusion de Tchernobyl, dans laquelle elle se rend en juin 2018 (*Pas dormir, op. cit.*, p. 189).

³⁴ Deborah Bird Rose, *Le Rêve du chien sauvage. Amour et extinction (Wild Dog Dreaming. Love and Extinction, 2011)*, Fleur Courois-L'Heureux (trad.), Les Empêcheurs de tourner en rond, 2020, p. 81.

³⁵ Donna Haraway, *Vivre avec le trouble (Staying with the Trouble, 2016)*, Vivien Garcia (trad.), Les éditions des mondes à faire, 2020, p. 8. « Trouble » est le titre de l'un des chapitres d'*Il faut beaucoup aimer les hommes, op. cit.*, p. 33-39. Il est même l'incipit de l'ensemble de l'œuvre puisque celui du premier roman, « Je sais à quel point cette histoire pourra semer de trouble... », *Truismes* (1996), éditions Folio, p. 11.

penser/classer une culture qui se meurt. Certes le système totalitaire s'emploie à une conservation artificielle et mortifère : les zoos sont « des musées de la disparition³⁶ », les espèces disparues (dodos, mammouths, tigres de Tasmanie, ours, pingouins, baleines, éléphants) se voient reconstituées de manière artificielle, « usinées » (72-73), à la manière des animaux de la trilogie « *MaddAddam* » de Margaret Atwood. Les sociétés dystopiques, en ce sens calques de nos présents patriarcaux, dominent le corps des femmes et s'emploient à confisquer toute origine³⁷. Il faut donc ressaisir ce dont les femmes et les autrices sont privées, le récit, comme le fait la narratrice dans ses notes en urgence : rassembler pour donner sens et revivifier des bribes de culture, les remettre en circulation.

Des parenthèses ironiques ponctuent le texte, étranges fiches Wikipedia devenues phrases : elles disent un monde perdu, celui des drive-in (182), des cinémas et de Bonnie and Clyde (156), elles explicitent des moments d'une histoire culturelle, Lascaux et la Chapelle Sixtine (16), Beethoven (19), la Joconde (26), Freud (45), Molière (57), Pygmalion (86), Apollinaire (119), Frankenstein (180), Victor Hugo (181), Copernic (182). Elles sont aussi des rappels politiques : les explorateurs (14), la révolution russe (36), la Shoah à travers Primo Levi (41), les Sioux (152), le pape François (143). La narratrice s'adresse à des lecteurs et lectrices qui n'auront plus les mêmes références que celles et ceux qui, comme elle, ont connu le monde d'avant : elle archive un monde perdu *via* des parenthèses dont la récurrence pourrait sembler ironique si la fin d'une certaine culture humaniste n'était pas une tragédie. Au-delà de ces nouvelles en une ligne qui manifestent un procédé de fait plus retors, *Notre vie dans les forêts* brasse tout un système de référents, explicites comme plus souterrains. Le roman est un palimpseste, une manière d'écrire *après* : après la catastrophe, après d'autres écritures de la forêt et de la crise. *Notre vie dans les forêts* rassemble les tropismes de l'œuvre de Marie Darrieussecq, il en est le sédiment comme l'extension, dès sa genèse, puisque le roman de 2017 est la transfiction d'une nouvelle de 1997, « Quand je me sens très fatiguée le soir »³⁸. Pensons également aux liens analysés par

³⁶ La formule se trouve tant dans *Notre vie dans les forêts* (p. 73) que dans la préface de Marie Darrieussecq à sa traduction d'*Un lieu à soi* de Virginia Woolf (*op. cit.*, p. 19). Elle est aussi reprise dans « L'humanité hors du temps. Sur *Sécheresse* de J.G Ballard », *AOC*, 13 décembre 2018 : « Les zoos sont des musées de la disparition. Ballard savait ça en 1964 ». En ligne : <https://aoc.media/critique/2018/12/13/lhumanite-temps-secheresse-de-j-g-ballard/>

³⁷ « Les femmes sont élevées sous sujétion depuis des milliers d'années », il s'agit pour les hommes de contrôler la « reproduction » (préface d'*Un lieu à soi*, *op. cit.*, p. 17). Cette question d'un contrôle de l'origine, d'une biopolitique, d'un homme fabriqué est l'un des sujets centraux de la trilogie « *MaddAddam* » de Margaret Atwood comme de *Notre vie dans les forêts* de Darrieussecq.

³⁸ D'abord parue dans *L'Infini*, n° 58, à l'été 1997, la nouvelle est publiée dans le recueil *Zoo*, éditions P.O.L, 2006, p. 11-18. La narratrice dit se rendre au bureau C69 quand elle se sent « très fatiguée le soir » pour y voir son clone et moitié, « 2690175102008 (je l'appelle Marie) ». On retrouve les scènes de la nouvelle aux pages 25 et 85 de *Notre vie dans les forêts*.

Stephanie Posthumus³⁹ entre *Truismes* et *Notre vie dans les forêts* ou aux références du roman éclairées, *a posteriori*, dans *Pas Dormir* : la chapelle Sixtine (16) renvoie au *Journal écrit la nuit* de Gustaw Herling qui lie forêt, Jugement dernier et « incendie à la chapelle Sixtine », la question du stress post-traumatique dont Marie/Viviane est spécialiste à *Abattoir 5* de Kurt Vonnegut⁴⁰ que lisait Tarkovski quand il préparait *Solaris*, autre référent potentiel du roman de Darrieussecq. *Abattoir 5* a également pu inspirer le genre disjonctif du « témoignage par la science-fiction », « seul capable (...) de rendre compte d'une réalité disloquée ». Écrire revient à témoigner avant une forme de disparition collective, pour expliquer à d'autres, dans le paradoxe d'une trace qui ne doit pas laisser de traces — « j'écris pour comprendre et témoigner, sur un cahier ça va de soi, avec un crayon en bois à mine graphite, ça se trouve encore : rien de connectable » (15). Un texte de Marie Darrieussecq publié dans *AOC*, en décembre 2018, donne une autre clé potentielle de *Notre vie dans les forêts* : *Sécheresse* de J.G. Ballard, ce roman où « les forêts brûlent », parce que nous ne sommes plus terrestres mais vivons hors-sol⁴¹ : « nous ne sommes plus ni dans l'autrefois ni dans l'avenir. L'humanité est expédiée hors du temps. Elle tourne sur une planète qui n'a plus de sol : le futur n'advient pas puisqu'il ne peut *atterrir* nulle part, pour reprendre le titre de Bruno Latour. Et le passé sera oublié, sans plus de mémoire pour le garder vif⁴² ». Pour ré-enraciner l'humanité, à défaut d'Histoire, demeure l'histoire littéraire dont *Notre vie dans les forêts* rassemble les jalons. Contre le clonage qui asservit et exploite, demeurent l'hybridation des genres, une forme de re-territorialisation poétique et le recueil de paroles et textes allographes, faisant de ce livre singulier une mémoire collective et un *commun*. Lire *Notre vie dans les forêts*, c'est bien sûr penser à *Walden ou la désobéissance civile*, aux pages de Thoreau sur cet espace dans lequel le moi, dessinant ses limites, voit « clairement qui il est ». C'est percevoir combien ce roman doit au film de Michael Bay, *The Island* (2005), avec les agnats qui servent aux prélèvements médicaux, la surveillance généralisée, la rébellion et la fuite lorsque les personnages s'éveillent à la vérité du système. *Notre vie dans les forêts* est en grande partie une transfiction de *The Island*, croisée avec

³⁹ « *Posthuman Conjectures: Animal and Ecological Sciences in Marie Darrieussecq's Dystopian Fiction* », *Dalhousie French Studies*, n°115, 2020, p. 41-54. <https://doi.org/10.7202/1067883ar>

⁴⁰ « Mon métier, la façon dont on m'a formé, c'était de rendre possibles pour les gens les traumatismes qu'ils ont vécus. (...) Je faisais partie de ces pools de pys d'urgence qu'on a mis sur tous les gros coups du début du millénaire » (27-28, voir aussi p. 37 *sq.*). Dans *Pas dormir*, Marie Darrieussecq présente *Abattoir 5* comme « un roman pionnier sur ce qu'on appelle aujourd'hui le stress post-traumatique » (*op. cit.*, p. 260).

⁴¹ C'est ainsi que vivent les personnages de *Notre vie dans les forêts*, en hauteur, les taxis comme les métros sont aériens, « plus personne n'allait dans la rue et jamais, jamais sur le sol » (104).

⁴² Marie Darrieussecq, « L'humanité hors du temps. Sur *Sécheresse* de J.G. Ballard », *AOC*, 13 décembre 2018, <https://aoc.media/critique/2018/12/13/lhumanite-temps-secheresse-de-j-g-ballard/>

l'univers de Margaret Atwood. Le cahier que Marie espère voir enterré avec elle « dans un bidon » (16) rappelle le *topos* du manuscrit trouvé réactualisé dans *La Servante écarlate* sous la forme de « trente cassettes de bande magnétique » dissimulées « dans une cantine de métal⁴³ ». Chez Darrieussecq comme dans la trilogie « *MaddAddam* » d'Atwood, il s'agit de témoigner, consigner et transmettre⁴⁴. Nombre d'éléments du roman de Marie Darrieussecq, forêt de signes et citations, peuvent ainsi être rapportés à des textes antérieurs, comme la mention entre parenthèses de tous ces référents oubliés, qui rappelle *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* de Philip K. Dick (1968), « un jour le nom même de Mozart aura été oublié ». Dans *Notre vie dans les forêts*, dès les premières pages, Marie/Viviane fait de la tortue la métaphore de son récit et souligne que « Colomb, Magellan et Cook étaient des explorateurs » alors que chez Philip K. Dick une dépêche Reuter annonce la mort de la tortue que le capitaine Cook avait offerte au roi de Tonga en 1777. Les imitations électriques de moutons (seuls quelques animaux vivants subsistent « dans ce qu'il restait alors de forêt ») ont sans doute inspiré les animaux « usinés » (69-70) de Darrieussecq.

Cependant, il serait réducteur de cantonner ce palimpseste citationnel au seul genre de la science-fiction. La question de la disparition, thème central de *Notre vie dans les forêts*, trouve des échos chez Perec et Beckett semble le grand aîné ici récrit, du côté d'une vaine quête de sens dans les forêts comme de corps qui partent en morceaux. Comment ne pas penser à Molloy qui voudrait « maintenant parler des choses qui [lui] restent, faire [s]es adieux, finir de mourir⁴⁵ » ? Ses *mémoires d'outre-tombe* se composent depuis un « je » à la fois radicalement singulier et ouvert à une expérience collective qui sera celui de la narratrice de Darrieussecq, dans un style hybridant écriture et oralité (« Bon⁴⁶ »), interrogeant l'impossible commencement de tels textes, soulignant qu'il sera impossible de se « relire ». Molloy, borgne, clopine dans la forêt, son corps l'abandonne, il ne parvient plus à ouvrir les yeux. Autour de lui la forêt, les « frondaisons géantes » qui le protègent et une

⁴³ Margaret Atwood, appendice de *La Servante écarlate* (*The Handmaid's Tale*, 1985), Sylviane Rué (trad.), éditions J'ai Lu, 1987, p. 332.

⁴⁴ Snowman songe lui aussi à tenir un journal pour un « futur lecteur » présumé, dans *Le dernier homme* (2003) mais il renonce puisqu'il se pense seul sur terre. Dans le premier volet de la trilogie, tout disparaît, monuments et référents (le Taj Mahal, le Louvre, les pyramides, l'Empire State Building) puisque la population mondiale semble avoir été décimée, que Snowman est le dernier homme. Dans les deux volumes suivants, d'autres humains sont découverts. Dans *Le Temps du déluge* (2009), des forêts portent le nom d'écrivains et elles deviennent un lieu de refuge. Dès lors, il s'agit d'enseigner comment écrire quand les stylos, crayons et cahiers auront disparu (utiliser les plumes des oiseaux et des coques de noix mélangées à du vinaigre et du sel pour l'encre), d'apprendre à lire et écrire, de recopier les livres qui existent, Margaret Atwood, *MaddAddam* (2013), Patrick Dusoulter (trad.), Robert Laffont, « Pavillons », p. 417-420.

⁴⁵ Samuel Beckett, *Molloy* (1951), éditions de Minuit, « Double », 1982, p. 7.

⁴⁶ Au « Bon » de Molloy (*ibid.*, p. 7) fait écho celui de la narratrice de Darrieussecq, « Bon. Par quoi je commence » (14).

fosse. Le cahier dans lequel un « je » écrit au crayon est celui de *Malone meurt*, roman dont l'incipit (« je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin ») se voit diffracté dans la prose de Marie/Vivianne. Là encore bien sûr une forêt, « une forêt peut-être oui, maintenant que je dis forêt je me rappelle vaguement une forêt », l'impossible début de l'histoire, l'incompréhension de ce qu'il se passe⁴⁷.

Ainsi s'édifie *Notre vie dans les forêts*, roman puzzle⁴⁸, procédant par juxtaposition de référents, en ce sens un livre aux dimensions d'une bibliothèque dont Foucault a montré qu'elle participe des hétérotopies en tant qu'« archive générale ». Il est tout à fait symbolique que beaucoup des fugitifs et survivants lisent et écrivent dans la forêt⁴⁹, que Marie/Vivianne transporte un dictionnaire étymologique (soit le conservatoire d'une histoire des langues, d'un *logos* recueil avant d'être langage) de campement en campement mais sa prose est elle aussi un dictionnaire, des citations cette fois, assimilées, métabolisées et échappant ainsi à la surveillance de la société de contrôle qu'elle tente de fuir.

Deux passages du roman exemplifient la manière dont le récit de Marie/Vivianne travaille la littérature comme matériau de résistance : c'est d'abord l'exergue du roman, un vers de Sergueï Essenine, « je n'ai pas fusillé le malheureux au fond des caves », qui se voit explicité, à travers une nouvelle citation et la présentation de son auteur, « qui fait partie de nos Héros » (36). Puis le vers devient phrase, sans guillemets, il est désormais une référence commune à la narratrice et son lecteur (147). Il ne s'agit pas de s'approprier le vers mais bien de le remettre en circulation. La citation comme *seconde main* est ici seconde vie. Le cheminement textuel de l'exergue se voit explicité par un autre passage du roman. Marie, avant de devenir Viviane, était psychologue. Parmi ses patients, un homme (qui sera son guide vers la forêt et la résistance). Il est cliqueur, il programme les algorithmes des machines et robots pour leur permettre d'associer un mot et une image ou une notion et une sensation. Il est donc particulièrement à même de comprendre ce que Soshana Zuboff nomme *L'Âge du capitalisme de surveillance* et le fonctionnement d'une syntaxe et

⁴⁷ Samuel Beckett, *Malone meurt* (1951), éditions de Minuit, « Double », 2004, p. 7 et 14.

⁴⁸ Le puzzle est le prix de la liberté comme l'enseigne une fable rappelée page 77 : « il y a ce conte africain, une tortue qui vole avec les oiseaux, elle a l'outrecuidance de voler, et je ne sais pas pourquoi le charme se rompt, elle tombe du haut du ciel et elle s'écrase au sol. C'est depuis ce jour que la carapace des tortues est pareille à un puzzle de morceaux recollés ». Et c'est ainsi que Marie/Vivianne décrit sa prise de conscience, « les choses se sont mises en place. Des morceaux du puzzle » (142).

⁴⁹ « Je n'ai pas lu tant de livres que ça, mais dans la forêt on s'ennuie alors on lit ce qu'on peut, des livres en papier ça va de soi. Et nous sommes plusieurs à écrire. Il y a une logique à être sous les arbres avec nos cahiers *old school* et nos vieux bouquins tout gondolés d'humidité, faits de la cellulose même qui nous abrite, et lisibles uniquement de jour sous la lune » (43).

grammaire qui nous programment. « J'imagine que la dernière forêt aura disparu quand le premier robot humain sera au point. On touche au but. Cinquante ans » (18). Pour retarder la *fin de partie*, il faut donc complexifier les échanges, brouiller le réseau, « parle[r] métaphoriquement » (51). Le cliqueur l'a appris à sa psy, « pour perturber un robot, il faut abuser des doubles négations » (53), invisibiliser les liens qui permettent d'associer deux idées. « Les robots comprennent littéralement et ça perturbe leurs recoupements. (...) Ils sont nuls en doubles sens et n'ont pas d'humour ». Et c'est ainsi que Marie raconte, avec des phrases aussi « sibyllines » (116) que celles du cliqueur, ce « véritable résistant » (167). Elle évoque ainsi une conversation avec lui et une réplique tirée d'un « film populaire » (46) : « "je reconnais une rebelle quand j'en vois une". On n'aurait jamais dit ça comme tel bien entendu ». Inutile de chercher la référence *telle quelle*, en effet. Marie Darrieussecq n'explique rien, au lecteur de décoder. Le jeu consiste à brouiller et déplacer : la réplique sans doute prononcée lors de cette séance sous surveillance est de fait « reconnaître une graine quand j'en vois une », tirée de *A Bug's life (1001 pattes, 1988)*. Un mot a été interverti, depuis une expression lexicalisée (semer la graine de la rébellion), avec un indice antérieur : « les métaphores font *bugger* les robots » (46, je souligne). Les ellipses, les rapprochements poétiques, les images, les citations implicites sont les graines de la liberté et de la révolte comme les pilotis de la littérature. De même, pour reprendre les métaphores de Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux, Notre vie dans les forêts* n'est pas un roman calque, il ne reproduit rien, mais un roman carte, il ouvre à des espaces recomposés, à un tracé singulier depuis des pages déjà écrites.

Inventer d'autres chemins, c'est recomposer des mondes, en réglant ses contes. La fable, l'implicite et la métaphore participent à un contre-récit, « envers », comme les forêts d'un monde de l'hypersurveillance donc de la transparence. Karine Germoni et Élise Nottet-Chedeville ont montré que la culture science-fictionnelle de Marie Darrieussecq se donne à lire dans une « présence diffuse, camouflée⁵⁰ ». Dans *Notre vie dans les forêts*, elle est surtout une forme de souvenir dormant, de « fiction-panier⁵¹ » destinée à être exhumée et vivifiée par la culture propre à chaque lectrice et lecteur et cette présence/absence des référents matriciels vaut pour la fiction, au-delà de la seule science-fiction. Marie

⁵⁰ Karine Germoni et Élise Nottet-Chedeville, « L'exogenèse scientifique et science-fictionnelle chez Marie Darrieussecq : une poétique de l'escamotage », *Genesis* [En ligne], 51 | 2020, p. 141-148 <http://journals.openedition.org/genesis/5712>

⁵¹ La notion de « fiction-panier » est empruntée à Ursula K Le Guin. Ce texte de 1986 est disponible en *open access* sur le site de la revue *Terrestres* <https://www.terrestres.org/2018/10/14/la-theorie-de-la-fiction-panier/> Il peut aussi être lu dans le recueil *Danser au bord du monde. Paroles, femmes, territoires*, Hélène Collon (trad.), éditions de l'Éclat, 2020 sous le titre « Le fourre-tout de la fiction, une hypothèse », p. 197-204 mais je préfère la notion de panier à celle de besace ou fourre-tout.

rassemble, au lecteur de glaner et ensemençer l'implicite. « Vous êtes capables de ça. (...) Je ne peux pas tout faire, dans ce cahier. Je m'épuise. J'ai déjà écrit cent soixante-huit pages. Et ensuite, et bien, si vous avez encore cette possibilité-là, vous en tirerez les conclusions. Je ne peux pas faire plus » (168). Tout ce que demande Marie/Viviane, si l'on trouve son cahier, c'est qu'on la lise « jusqu'au bout. C'est tout » (186).

Pierre Vinclair l'a récemment écrit, la littérature est « ce noyau de résistance à la destruction portant quelque chose comme la promesse d'un monde⁵² ». Cette *promesse* est ici en partie une « clairière de fantômes », ces livres et récits qui menacent de disparaître, une « forêt perdue⁵³ » et l'archive d'un monde que Marie/Viviane enfouit avec elle et son cahier dans un bidon. Son geste évoque la *Framtidsbiblioteket* (*Future Library*, Bibliothèque du futur) de la forêt norvégienne de Nordmarka qui rassemble des œuvres inédites, déposées par de grands noms de la littérature contemporaine. L'artiste écossaise à l'origine du projet, Katie Paterson, a expliqué que dessiner les cercles de croissance des arbres lui a rappelé les chapitres d'un livre et qu'elle a fait le lien entre les feuilles des arbres et des livres. Chaque année, un auteur ou une autrice dépose un manuscrit sous un arbre qui ne sera abattu qu'un siècle plus tard, lorsqu'il sera assez grand pour fournir du papier. Margaret Atwood, la première, dépose une fiction spéculative, en 2015, *Scribbler Moon*, sous un épicéa. Son questionnement, « Est-ce qu'il y aura encore des êtres humains (...) ? Est-ce qu'il y aura encore une forêt ? une bibliothèque ?⁵⁴ », formule le même espoir incertain que celui de la narratrice de Marie Darrieussecq, un « tant qu'il y a des forêts » (15).

⁵² Pierre Vinclair, *Agir non agir. Éléments pour une poésie de la résistance écologique*, éditions José Corti, 2020 p. 90.

⁵³ « Jamais Grange n'avait eu comme ce soir le sentiment d'habiter une forêt perdue : toute l'immensité de l'Ardenne respirait dans cette clairière de fantômes, comme le cœur d'une forêt magique palpait autour de sa fontaine », Julien Gracq, *Un balcon en forêt* (1958), éditions José Corti, 1990, p. 161.

⁵⁴ « Will any human beings be waiting there to receive it? (...) Will there be a 'forest'? Will there be a 'library'? », cite par Alison Flood dans son article « *Into the woods: Margaret Atwood reveals her Future Library book, Scribbler Moon* », *The Guardian*, 27 mai 2015 :

<https://www.theguardian.com/books/2015/may/27/margaret-atwood-scribbler-moon-future-library-norway-katie-paterson>

Résumé en français

Marie Darrieussecq, « *tant qu'il y a des forêts* » : landscape, escape, inscape

Eduardo Kohn exposait, en 2013, *comment pensent les forêts*, montrant que dans un monde « animé » où « toute vie est sémiotique et toute sémiose est vivante (...) "nous" ne sommes pas le seul genre de nous ». Cette *Vie dans les forêts* est justement au centre du roman de Marie Darrieussecq (2017), récit dans lequel décentrement et révolution mentale passent par le retrait, dans les forêts, d'une communauté résistante, d'un « nous » d'ailleurs présent dès le titre du livre, englobant en quelque sorte les lecteurs, voire l'humanité tout entière dans une autre forme d'existence ou de subsistance. Là, Viviane, fée d'une forêt anonyme, écrit, au crayon, ce qu'elle comprend ou pense avoir en partie compris d'une situation de crise. Elle prend des notes, dans une forme d'urgence, il s'agit pour elle, pour citer Buell, d'écrire pour un monde en voie de disparition (« *writing for an endangered world* »). Quelque chose a sombré, il faut lutter et résister, ce qu'énonce ce texte, sans pathos ou idéologie, nous invitant seulement à nous situer, à envisager *notre vie dans les forêts* (métaphore et métonyme de notre présent ou de notre avenir), puisque « les forêts représentent un monde inversé, l'ombre ironique même », constat de Robert Harrison (*Forêt. Essai sur l'imaginaire occidental*) auquel Marie Darrieussecq fait écho avec ses forêts « *envers du monde* ». Loin d'être un cadre, la forêt est ici le lieu d'un rassemblement de ce qui doit demeurer d'une civilisation en péril, une « fiction-panier » (Ursula K. Le Guin) : la dystopie s'offre comme une ample réécriture, de Samuel Beckett à Margaret Atwood, une potentielle bibliothèque du futur.

Résumé en anglais :

Marie Darrieussecq, “As long as there are forests”: landscape, escape, inscape

Eduardo Kohn, in *How Forests Think*, wrote that in an “animated” world where “all life is semiotic and all semiosis is alive (...) "we" are not the only kind of *we*”. This *Life in the forests* is precisely at the center of Marie Darrieussecq's novel (2017), a story in which decentering and mental revolution pass through the withdrawal of a resistant community in the forests, of a moreover present *we*. There, Viviane, fairy of an anonymous forest, writes in paper pencil what she understands or thinks she has partly understood about this crisis. She takes notes, urgently, it is for her, to quote Buell, a way of *writing for an endangered world*, finding another form of existence or subsistence. Something has sunk, we must fight and resist, as this text states, without pathos or ideology, inviting us only to situate ourselves, to consider our life in the forests

(metaphor and metonym of our present or our future), since “forests represent a natural scene for the enactment of its ironic logic, thanks to their shadows of exteriority with regard to society”, observation of Robert Pogue Harrison (*Forests. The Shadow of Civilization*) which Marie Darrieussecq echoes with her forests as “a sort of reverse mirror of the world”. Far from being a setting, the forest is here the place of a gathering of what must remain of a civilization in peril, a “carrier bag” (Ursula K. Le Guin): dystopia offers itself as an ample rewriting, from Samuel Beckett to Margaret Atwood, a potential *Future library*.

Mots clés :

forêt, Marie Darrieussecq, Notre vie dans les forêts, écopoétique, écocritique, dystopie, fiction panier