



Apocalypse écologique dans le roman du ^{xx}e siècle : *ravage* de Barjavel et *la Leyenda de los soles* de Aridjis

Laurence Pagacz

DANS **RAISON PUBLIQUE** 2012/2 (N° 17), PAGES 47 À 63

ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES**

ISSN 1767-0543

ISBN 9782753521506

DOI 10.3917/rpub.017.0047

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2012-2-page-47.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses universitaires de Rennes.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

APOCALYPSE ÉCOLOGIQUE DANS LE ROMAN DU XX^e SIÈCLE: *RAVAGE* DE BARJAVEL ET *LA LEYENDA DE LOS SOLES* DE ARIDJIS

Laurence PAGACZ¹

47

Le xx^e siècle a été témoin d'une croissance sans précédent des acquis technologiques et des structures économiques capitalistes. La soif de ressources et le mirage du progrès et du profit infinis se heurtent cependant aux possibilités finies de la nature: le mouvement écologique est né, il y a une quarantaine d'années, de cette prise de conscience. La crise environnementale dénoncée par la « révolution verte » a inspiré plusieurs créateurs dont les récits questionnent les contradictions modernes et dessinent un futur incertain pour l'humanité. Ainsi, ont fleuri tout au long du xx^e siècle, et plus spécialement après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, des récits apocalyptiques spectaculaires qui témoignent de la peur qu'inspire aux hommes leur propre puissance. *Ravage* (1943) du français René Barjavel (1911-1985) et *La leyenda de los soles* (1993) du mexicain Homero Aridjis (né en 1940) font partie de ces récits apocalyptiques: la destruction de Paris, en 2052, dans le premier roman, celle de Mexico, en 2027, dans le second, marquent la faillite du centre de la puissance technologique humaine, et sont synonymes de purification et prémices d'un renouveau.

1. Laurence Pagacz est actuellement doctorante en littérature hispanique à l'université catholique de Louvain (Belgique). Sa thèse porte sur la dystopie et la carnavalisation dans l'œuvre en prose de Homero Aridjis. Elle prépare également une traduction de *El último Adán* [*Le Dernier Adam*] (1982), du même auteur. Le texte proposé ici est une version modifiée de la communication présentée au colloque sur l'Imaginaire à Montréal le 24 août 2011 au sein de l'atelier « Que les ténèbres soient... et les ténèbres furent. »

Depuis sa publication en 1943, *Ravage* étonne par le réalisme et le caractère sensationnel de son intrigue : en quatre parties scindées en courts chapitres, Barjavel brosse le portrait d'un Paris tentaculaire envahi par la technologie dans lequel évoluent divers protagonistes confrontés soudain à une panne générale et, semble-t-il, permanente, d'électricité. Paris s'écroule et meurt tandis qu'un groupe de survivants affronte les quatre éléments dans un périple qui les mène en Provence, berceau d'une nouvelle civilisation atehnologique.

48

La leyenda de los soles (1993) est moins connu, du moins hors du continent américain, car son auteur, Homero Aridjis, est au Mexique un personnage public dont l'œuvre multi-générique et l'engagement écologique – il a fondé en 1985 le Groupe des Cent, un groupe de cent intellectuels et artistes aux multiples combats dont plusieurs se sont soldés par une victoire² – lui valent reconnaissance et récompenses. Son roman le plus célèbre raconte en quarante courts chapitres l'affrontement entre des politiciens sordides qui se révèlent être des dieux issus du panthéon aztèque et des citoyens ordinaires capables de traverser les murs ou de photographier des spectres, dans un Mexique futuriste et fantastique constamment secoué par des séismes, jusqu'au « grand tremblement de terre du Cinquième Soleil ». Aridjis reprend une légende aztèque selon laquelle quatre soleils ont été successivement détruits et ont provoqué la mort de tous les hommes avant d'entrer dans l'ère contemporaine, celle du Cinquième Soleil, qui sera détruit par un grand tremblement de terre. Aridjis met en scène cette destruction et choisit de nommer le Sixième Soleil – non prévu par les Aztèques – le Soleil de la Nature.

Malgré la différence de langue, de génération et de continent, les deux œuvres de Barjavel et Aridjis présentent des similitudes qui invitent à les étudier de manière comparée à partir de la notion d'écoapocalypse³ ou apocalypse écologique, forgée à partir de ce que Greg Garrard nomme dans *Ecocriticism*⁴ l'« environmental apocalypticism », l'apocalypticisme environnemental, pour désigner l'utilisation de l'imaginaire et la rhétorique apocalyptiques dans le cadre des préoccupations écologiques. Selon lui, l'expression consacrée de « crise écologique » reflète à elle seule l'influence importante de la pensée apocalyptique en écologie, traduite ainsi par

2. Le Groupe est à l'origine, entre autres : de l'abandon du projet d'extraction de sel à la Laguna San Ignacio, lieu de reproduction des baleines grises ; de la protection des tortues de mer ; de la désignation officielle du lieu de vie des papillons-monarques comme sanctuaire ; de l'obligation de rapports journaliers de la qualité de l'air de Mexico et de leur diffusion dans la presse.

3. Ce terme a été utilisé avant moi entre autres par M. López-Lozano dans son livre *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares: Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative*, West Lafayette, Purdue University Press, 2008, à propos de *La leyenda de los soles*.

4. G. Garrard, *Ecocriticism*, New York, Routledge, 2004, p. 93-104.

Lawrence Buell : « L'apocalypse est la métaphore la plus puissante que l'imaginaire environnemental contemporain ait à sa disposition⁵. » *Ravage* et *La leyenda de los soles* mettent en scène une écoapocalypse qui dévaste la mégapole devenue invivable.

Ma réflexion autour de ces œuvres s'articulera en deux moments, un pour chaque belligérant du conflit apocalyptique – la ville et la nature – : dans un premier temps, je m'attacherai à démontrer que la capitale du futur est un espace tellement dénaturé et déshumanisé que le bouquet apocalyptique final, sur lequel je m'attarderai dans un second temps, est présenté comme une délivrance nécessaire et positive. Cette étude permettra une mise au jour des changements de conception, au xx^e siècle, concernant la place de la nature et sa relation avec l'homme.

LA VILLE AGONISANTE COMME CIBLE ÉCOAPOCALYPTIQUE

49

D'après l'article « Apocalypse » de Danièle Chauvin dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel, la structure de ce mythe suppose « une rupture radicale entre l'ère présente marquée par le mal, et l'âge à venir du triomphe de Dieu⁶ ». Les symptômes de cette rupture sont la violence cosmique et la violence humaine dont ne sortiront indemnes qu'un petit nombre d'élus : *Ravage* et *La leyenda de los soles* reprennent de manière exemplaire cette structure très générale.

Il convient tout d'abord de s'attacher au monde futur des deux romans, ravagé par les désordres cosmiques dont l'action humaine est en grande partie la cause. La technologie occupe une place importante : développement des moyens de transport, nourriture artificielle, vêtements synthétiques, vidéophones et images 3D semblent aller de pair avec la sécheresse climatique et une pollution atmosphérique telle que la nuit, « océan de lumières⁷ » ou « sol luminescent⁸ » sur lequel roulent les voitures, est plus lumineuse que le jour, « amibe grisâtre⁹ ». Dans *La leyenda de los soles*, le nombre de descriptions de l'atmosphère, dont la couleur est d'ailleurs souvent comparée à un état de nature dégradé (poires pourries, mar-

5. L. Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 285, cité par G. Garrard, *op. cit.*, p. 93 (ma traduction) : « Apocalypse is the single most powerful master metaphor that the contemporary environmental imagination has at its disposal. »

6. P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994 [1988], p. 107.

7. H. Aridjis, *La leyenda de los soles*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 16 (ma traduction) : « océano de luces ».

8. R. Barjavel, *Ravage*, Denoël, 1943, p. 78.

9. H. Aridjis, *op. cit.*, p. 16 (ma traduction) : « amiba grisácea ».

guerites écrasées¹⁰, fraises piétinées¹¹, orange pourrie¹², tomate pourrie¹³), montre la difficulté des *defeños*¹⁴ à vivre à Mexico.

L'essor technologique provoque également la disparition de la nature dans les villes de *Ravage* dont le monde est constitué de « villes-artères » entre lesquelles « la nature retournait à l'état sauvage¹⁵ ». Dans *La leyenda...*, la situation est plus critique : l'Amazonie est devenue le plus grand désert de la planète et le plus grand parc de Mexico s'appelle désormais « ex-forêt de Chapultepec ». Au début du roman, les *defeños* voient le paysage changer :

L'année 2027 suivait son cours, la ville s'enfonçait et les volcans avaient disparu du paysage de l'altiplano. Et non seulement les montagnes légendaires ne se voyaient plus, mais il ne restait même plus trace du paysage originel de la vallée¹⁶.

50 Au pourrissement de l'atmosphère et de la ville, il faut ajouter celui de la société : dans *Ravage*, la menace lointaine de l'Empereur Noir d'Amérique du Sud cède la place, après la catastrophe, à l'apprentissage du meurtre et la déshumanisation, dans un nouvel âge de pierre où dominant force et violence. De même, dans *La leyenda...*, la violence quotidienne est rapportée par les « millions de téléviseurs [...] [où] la journaliste [...] prévenait les citoyens des enlèvements, des viols, des attaques et des crimes qui se commettaient durant les pannes d'électricité¹⁷ », surtout de la part des forces de l'ordre. Ainsi, la société se désagrège : dans un article sur le fantastique dans l'œuvre d'Aridjis¹⁸, Thomas Stauder ajoute à la pollution environnementale et humaine celle, langagière, d'un espagnol contaminé par l'anglais et émaillé d'expressions de violence verbale qui résonnent « comme l'expression d'une pollution de l'âme¹⁹ » pour Juan, le protagoniste, peintre de

10. *Ibid.*, p. 24 (ma traduction) : « margaritas aplastadas ».

11. *Ibid.*, p. 36 (ma traduction) : « fresas pisoteadas ».

12. *Ibid.*, p. 84 (ma traduction) : « naranja podrida ».

13. *Ibid.*, p. 148 (ma traduction) : « tomate podrido ».

14. Habitant de Mexico D. F.

15. R. Barjavel, *op. cit.*, p. 44-45.

16. H. Aridjis, *op. cit.*, p. 15 (ma traduction) : « Corría el año 2027, la ciudad se estaba hundiendo y los volcanes se habían perdido de vista en el paisaje del altiplano. Y no sólo las montañas legendarias ya no se veían, del paisaje original del valle ya no quedaba huella. »

17. *Ibid.*, p. 141 (ma traduction) : « En millones de televisores [...] la reportera [...] prevenía a los ciudadanos de los secuestros, los estupros, los asaltos y los crímenes que ocurrían durante los apagones. »

18. Th. Stauder, « Lo fantástico en la obra del autor mexicano Homero Aridjis: análisis de la novela *La leyenda de los soles* (1993) », *Semiosis*, n° 4, 2006, p. 103-117.

19. H. Aridjis, *op. cit.*, p. 95 (ma traduction) : « como expresiones de una contaminación del alma ».

son état. La femme surtout est victime d'une société où la prostitution, les viols et les revues (pédo-)pornographiques en 3D sont devenus la norme.

Sur les plans intellectuel et culturel, la société moderne dépeinte par les deux romans a exilé les hommes de leur propre passé. À Mexico sévit une véritable politique de l'oubli : « Hier nous faisons des codex, aujourd'hui nous faisons de l'oubli²⁰. » Ainsi, comme le perçoit Thomas Stauder, « [a]ucun des citoyens mexicains de 2027 ne se rappelle ni n'honore l'histoire de son pays ; les allusions à des personnages historiques ont toujours un caractère ironique ou moqueur²¹ ». Cette table rase du passé concerne également la culture. La société de *Ravage* a réduit les peintres à des faiseurs de natures mortes et de portraits et a arraché les anciennes statues pour les remplacer par d'autres en plastec, capables de « pousser très loin l'imitation de la nature, objet suprême de l'Art²² ». À Mexico, « les poètes sont éteints²³ », Juan semble être le seul peintre de la ville et personne ne lit plus²⁴.

Pour marquer l'oubli auquel est condamné le passé jugé obscurantiste, *Ravage* nomme le XXI^e siècle « siècle 1^{er} de la Raison », la même qui fait plier la nature en « triomphant » de la finitude de l'être humain grâce à la création de Conservatoires qui réfrigèrent les ancêtres morts dans une posture « naturelle ». Pourtant, la finitude même de l'homme est remise en question non parce qu'il aurait acquis l'immortalité, mais parce que plus rien en lui n'est vivant. La chaleur, la soif, la technicisation de la société l'ont rendu passif ; il ne lui reste plus qu'un semblant de corps, éprouvé par la faim, la soif, la chaleur, la promiscuité et la pollution, qui survit plus qu'il ne vit dans une ville sans limite d'aucune sorte. La ville n'étant plus « dispensatrice d'identité, de protection et de sens²⁵ », les hommes qui y vivent, dépossédés de leur histoire, de leur culture et de leur passé, ne sont déjà plus des hommes : ce sont des foules prisonnières de la ville, enfermées dans les

20. *Ibid.*, p. 65 (ma traduction) : « *Ayer hacíamos códices, hoy hacemos olvido.* »

21. Th. Stauder, *art. cit.*, p. 107 (ma traduction) : « *[n]inguno de los ciudadanos mexicanos del año 2027 recuerda u honra la historia de su país ; las alusiones a personajes históricos tienen siempre un carácter irónico o burlón.* »

22. R. Barjavel, *op. cit.*, p. 27

23. H. Aridjis, *op. cit.*, p. 59 (ma traduction) : « *los poetas están extintos* ».

24. *Ibid.*, p. 86. « Il entra dans une bibliothèque remplie d'auteurs du XX^e siècle : Marcel Proust, Franz Kafka, James Joyce, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa... Les volumes (sur des étagères, dans des cartons et en désordre) couvraient le sol, les murs, montaient jusqu'au plafond. Mais, malheureusement, ils étaient abandonnés et n'avaient pas été ouverts depuis des années. » (ma traduction) : « *Entró en una biblioteca repleta de autores del siglo XX: Marcel Proust, Franz Kafka, James Joyce, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa... Los volúmenes (en libreros, en cartones y en desorden) cubrían el suelo, las paredes, subían hasta el techo. Pero, desgraciadamente, se veían abandonados, que no habían sido abiertos en muchos años.* »

25. R. Campra, « La ciudad en el discurso literario », *Sic*, n° 5, mai 1994. Cité par N. García Canclini, « Villes-spectacles et villes paranoïaques », trad. E. Tremblay, *Sociologie et Sociétés*, n° 1, Montréal, université de Montréal, 2005, p. 151-170.

voitures embouteillées, le métro ou les murs des immeubles, et prisonnières du présent perpétuel de la culture de l'oubli. Le futur subit le même sort : en effet, selon Aridjis, « il n'y a pas de pause entre l'anticipation et l'oubli²⁶ », car le futur se convertit presque instantanément en passé.

En détruisant la nature, la société future semble aussi détruire ce qui fait de l'homme un être dans la nature, le corps : dans *Ravage*, les caissières oisives ne sont présentes que pour donner une âme aux salles de café équipées de machines automatiques. Le peuple est devenu un peuple de fantômes, c'est-à-dire de « personnes sans consistance, ni réelle existence²⁷ ». Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les deux romans mentionnent tant de fois la présence ininterrompue et pesante d'une foule d'individus, présentée « plutôt comme un organisme multiple que comme des corps indépendants, plutôt comme des fantômes du présent que comme des êtres réels²⁸ ». Ces êtres fantomatiques connaissent la mort de près, puisqu'elle est présente partout : dans *Ravage*, les Conservatoires placent les morts au milieu des vivants ; dans *La leyenda...*, la mort surgit à chaque coin de rue. Peu à peu, la matérialité même des corps des personnages leur échappe. Dans *Ravage*, la catastrophe a pour effet de faire ressentir le poids matériel et naturel que la technologie avait fait disparaître. Voyons par exemple la réaction de Jérôme Seita :

Il avait toujours eu, pour répondre à ses besoins, une armée de subordonnés et d'appareils perfectionnés. [...] D'un seul coup, tout cela, autour de lui, disparaissait, l'amputait de mille membres, et le laissait seul avec lui-même pour tout serviteur. [...] De son corps qu'il n'avait jamais senti si présent, il éprouvait maintenant le poids de chair et de sang²⁹.

Même Juan qui, nous le verrons, n'appartient pas à la foule fantomatique, doute parfois de l'existence concrète de son corps : « Juan de Góngora sentait son corps très léger, très aérien et très étranger. [...] [D]ans la rue, les piétons le traversaient sans le voir, comme s'il était imaginaire³⁰. »

Ce tableau de la ville dégradée se construit à travers une narration hétérodiégétique éclatée en courts chapitres. Sur un ton détaché, parfois ironique, le narrateur dessine une société future qui n'est autre que le miroir grossissant de la société contemporaine du lecteur : le Paris de 2052 concrétise la croyance en un progrès

26. H. Aridjis, lors d'une conversation le 3 juillet 2012 à Mexico D. F. : « *Parece que no hay pausa entre anticipación y olvido.* »

27. Trésor de la langue française informatisé [en ligne], <http://atilf.atilf.fr>.

28. H. Aridjis, *op. cit.*, p. 46 (ma traduction) : « *más como un organismo múltiple que como cuerpos independientes, más como fantasmas del presente que como seres reales.* »

29. R. Barjavel, *op. cit.*, p. 134 et 141.

30. H. Aridjis, *op. cit.*, p. 127 (ma traduction) : « *Juan de Góngora sentía su cuerpo muy ligero, muy aéreo y muy ajeno. [...] [P]or la calle, los peatones lo atravesaban sin verlo, igual que si fuese imaginario.* »

technologique et scientifique éternel qui se passerait de nature; quant aux problèmes principaux du Mexico imaginaire de 2027 – manque d’eau, surpopulation, pollution de l’air –, ils sont l’aggravation de ceux que connaît Mexico depuis les années 1980³¹, en raison de sa croissance exponentielle et improvisée des trente années précédentes³². On rejoint ici la pensée de Geert Van Oyen pour qui l’apocalypse induit un effet de catharsis et une interprétation de ce qui est et non de ce qui sera³³. Si Barjavel choisit de mettre l’accent sur la technologie, tandis qu’Aridjis se concentre sur la pollution, c’est parce que Paris, dans les années 1940, était dans une phase d’industrialisation, tandis que Mexico vivait une quarantaine d’années plus tard le passage de la métropolisation, liée à l’industrialisation, à la mégapolisation où la logique du peuplement exceptionnel de la périphérie domine sur la logique économique³⁴. Cependant, le Paris de 2052 comptant vingt-cinq millions d’habitants, la conclusion des deux auteurs est la même: la mégapole, bouffie de pollution, de violence et de technologie et où vivote une foule anonyme et muette de morts en sursis, périssant et pourrissant comme la nature dont ils sont issus, tue d’un seul mouvement et la nature, et l’homme. Nous assistons bien à une apocalypse quotidienne, même si dans *Ravage*, la prise de conscience en sera donnée par la catastrophe, tandis que dans *La leyenda...*, quelques coups de semonce, à l’image des séismes constants, sont donnés avant la grande catastrophe: je reviendrai plus tard sur cette différence structurelle.

Cette apocalypse « au jour le jour³⁵ » est orchestrée par l’homme dans sa lutte contre la nature pour lui arracher, à l’aide de la technologie, son pouvoir de création: n’est-il pas expliqué, dans *Ravage*, que les usines n’ont plus besoin de rien pour créer toutes sortes de viandes et de plantes? Tezcatlipoca, le sinistre chef de la police dont le nom est celui du « dieu du miroir fumant », ne met-il pas un point d’honneur à exterminer les animaux en voie de disparition qu’élève sa demi-sœur, en insistant sur le fait que « l’homme éprouve du plaisir à détruire ce qu’il n’a pas créé, à prendre la vie d’espèces dont il ne comprend pas l’existence »?

31. N. García Canclini, art. cit., p. 153. L’auteur cite les problèmes en question: volatilité de l’ordre économique, réformes néolibérales, récession, décomposition de la vie urbaine, montée de la criminalité et de l’insécurité.

32. *Ibid.* Il s’agit d’un passage de 3 410 000 à 15 000 000 de personnes.

33. G. Van Oyen, « Arrêt sur image(s) dans l’Apocalypse de Jean », dans A. Join-Lambert, S. Goriely et S. Févry (éd.), *L’imaginaire de l’apocalypse au cinéma*, Paris, L’Harmattan, 2012.

34. M. Banzo, « Mexico: de la ville à la mégapole », *Autrepart*, n° 11, Bondy, Institut de Recherche pour le Développement, 1999. La mégapole réunit plusieurs centres métropolitains, à la différence de la mégapole, comme Mexico, qui voit l’extension de sa périphérie littéralement exploser.

35. Selon l’expression de S. Gruzinski dans son *Histoire de Mexico*, utilisée par A. Musset dans « Mexico: les ambiguïtés d’une mégapole », dans *Les très grandes villes dans le monde*, É. Dorier-Apprill (coord.), éd. du Temps, 2000, p. 373-378.

tence³⁶ » ? Seulement, cette lutte de l'homme contre la nature se révèle être une lutte suicidaire : le panorama étrange et effrayant du délitement de la société et de l'être humain fait dire avec Juan que « la perte graduelle de sol, d'air et d'eau [...] était la perte de son propre moi³⁷ » et que la mort de la nature et la mort de l'être humain sont inextricablement liées. Les deux romans mettent ainsi en scène la fin d'un monde tout en questionnant l'idée même de finitude puisque les foules fantomatiques, semblables aux « restes fantomatiques » du « jardin rempli d'arbres morts³⁸ » de *La leyenda...*, sont déjà mortes.

54 Ce sombre panorama nous mène à nous interroger sur le sort des personnages romanesques qui ne font pas partie de la foule fantomatique. Les personnages négatifs, identifiés à la ville agonisante, sont haut placés dans la société : dans *Ravage*, il s'agit de Jérôme Seita, directeur de Radio-300, et du cercle de ministres ; dans *La leyenda...*, du président Huitzilopochtli et du général Tezcatlipoca. Ils meurent avec la ville, car *inadaptés à la nature* : rappelons-nous le désarroi de Jérôme Seita à la découverte de son « poids de chair et de sang³⁹ ».

D'éclatée, la narration se concentre progressivement sur les protagonistes positifs, ne jouissant pas d'un statut prépondérant dans la société mais épargnés par la catastrophe : le détail de leur situation au sein du roman et du tableau de dégradation de la nature, de la société et de l'homme dressé ci-avant démontrera qu'ils sont *inadaptés à la ville*.

En ce qui concerne la détérioration de la nature, François et Juan la désapprouvent et aspirent à une vie plus naturelle, celle de son village, pour le premier, et celle de son enfance, pour le second⁴⁰. Ils ne souscrivent pas à l'idéologie du progrès technologique qui réduit les gens « à un rôle trop ridiculement passif⁴¹ ». François et Juan sont l'incarnation même de l'action *physique* et du mouvement qui leur permet, tant bien que mal, de garder leur liberté au sein de la ville inhospitalière conçue comme une prison et où aucun espace n'est véritablement perçu

36. H. Aridjis, *op. cit.*, p. 69 (ma traduction) : « *El hombre obtiene placer en destruir lo que no ha creado, en cegar la vida de especies cuya vida no comprende.* »

37. *Ibid.*, p. 17 (ma traduction) : « *la pérdida gradual de suelo, de aire y de agua [...] era la pérdida de su propio yo.* »

38. *Ibid.*, p. 128 (ma traduction) : « *Salió a un jardín lleno de árboles muertos, restos fantasmales de un mundo que un día había sido verde como el quetzal.* »

39. R. Barjavel, *op. cit.*, p. 141.

40. Les patronymes des protagonistes constituent à eux seuls un programme d'action : celui de François Deschamps invite à la reconstruction d'un monde rural ; celui de Juan de Góngora est à la fois naturel et artistique, puisqu'il renvoie à une orchidée mexicaine ou au poète espagnol, sans compter qu'Aridjis créa le personnage en pensant au grand acteur mexicain Juan Ibáñez.

41. R. Barjavel, *op. cit.*, p. 16.

comme un refuge ou un lieu de repos et de solitude. François préfère se déplacer à pied dans une ville où « il n'y [a] plus guère de piétons⁴² ». Juan, lui, est capable de traverser les murs, ce qui le place dans un mouvement continu, à l'image des tremblements de terre incessants qui secouent Mexico et finissent par le détruire, mais aussi dans un mouvement contraire à celui de la foule d'automates toujours présente dans la mégapole. Christophe Meurée, dans son article synthétique sur le sujet apocalyptique, explique que « [celui-ci] circule mal [...], parce que l'espace de fiction qui l'accueille allégorise l'étau temporel dans lequel il est pris⁴³ ».

Cet étau temporel, c'est celui du présent qui rejette à la fois un passé jugé obscurantiste et un futur où la mort est présente. François et Juan ne sont pas touchés par la politique de l'oubli de la société moderne ; ils vivent avec leur passé et le perpétuent, puisque Juan est peintre comme son père et que François se destine à « prendre [...] la direction d'une grande exploitation rurale en Provence⁴⁴ », sur les traces de son père paysan. De plus, leur enfance garde une place importante comme moment-clé de leur compréhension du monde puisqu'ils ont été protégés de l'action destructrice de la ville : « François Deschamps et Blanche Rouget étaient nés tous deux à Vaux, un de ces petits villages de haute Provence obstinément accrochés à des traditions périmées⁴⁵ » ; Juan a vécu

[u]ne enfance enveloppée de protections culturelles et de tendresses maternelles [...]. À l'intérieur de l'appartement, on lui avait créé un monde idéal, peuplé de personnages littéraires et d'artistes de tous les temps. Dans cet aquarium de mots et d'images, il était à l'abri de l'homme de chair et d'os, surtout de celui qui, pour exister, avait besoin de faire usage de ses dents physiques et mentales⁴⁶.

Cet ensemble de caractéristiques nous permet d'emblée de placer les protagonistes dans une position décalée par rapport au restant de la société, mais le lecteur est invité à reconnaître dans un autre point commun la cause réelle de leur survie au sein de la société avant et après l'apocalypse : ils exercent une activité artistique au sein d'une société qui balaie ou balise l'art. François et Juan sont peintres, le premier à ses heures perdues, le second à temps plein ; Blanche, la

42. *Ibid.*, p. 77-78.

43. Chr. Meurée, « Et après ? Tentative de reconstitution d'un sujet apocalyptique », *Interférences littéraires*, n° 5, Louvain-la-Neuve, Institut de Littérature, novembre 2010, p. 19.

44. *Ibid.*, p. 49.

45. *Ibid.*, p. 45.

46. H. Aridjis, *op. cit.*, p. 15 (ma traduction) : « *Una infancia protegida por corchos culturales y ternuras maternas [...]. Adentro del apartamento se le había creado un mundo ideal, poblado por personajes literarios y por artistas de todos los tiempos. En ese acuario de palabras y de imágenes se le defendía del hombre de carne y hueso, sobre todo de aquel que para existir necesita hacer uso de sus dientes materiales y mentales.* »

compagne de François, est chanteuse et Bernarda, la compagne de Juan, photographe de spectres. De plus, dans *Ravage*, du groupe de survivants⁴⁷ qui ont quitté Paris sous l'égide de François, seuls le sculpteur, le peintre et sa femme ont survécu, avec François et Blanche.

La leyenda... suggère qu'un sens peut être donné à l'activité artistique de Juan et éclairer du même coup l'activité artistique, secondaire, du protagoniste de *Ravage*: un indigène revenu du passé explique à Juan que les peintres sont chargés de « peindre les choses quand elles arrivent⁴⁸ » et « [faire] parler l'oubli⁴⁹ ». Leur art lie les protagonistes à la nature et au passé: enfant, Juan a découvert sur une carte de 1550 que la ville « n'avait pas toujours été cette immensité irrespirable qui faisait pleurer les yeux et râpait la gorge, mais une vallée lumineuse couverte de lacs resplendissants et de verdure immarcescibles⁵⁰ ».

56

Le seul tableau mentionné, pour François comme pour Juan, contraste par ses couleurs avec la grisaille citadine et représente le paysage de leur enfance dans lequel s'inscrit une Vierge:

Il [Le tableau] représentait une Vierge à l'Enfant, un buste de femme avec l'Enfant dans ses bras. Le personnage se détachait sur un paysage minutieusement peint, en couleurs très vives. C'était une montagne à laquelle s'accrochait un hameau, et que baignait une rivière. Ce village, c'était le sien, cette rivière, c'était celle dans laquelle il avait pris ses premiers bains, cette montagne, il en avait dévalé les pentes des milliers de fois. Quant au visage rayonnant que la Vierge penchait vers l'enfant, c'était celui de Blanche Rouget⁵¹.

« Lors des derniers jours du monde, je vais peindre le tableau de ma vie, le tableau de moi-même, la vue de la Vallée de Mexico. Peindre ce rêve aboli sera mon ultime œuvre. Comme José María Velasco, je peindrai la jupe rouge, la blouse blanche, les yeux sans regard de la jeune fille qui descend des volcans. Je peindrai son corps qui arrive par les chemins fatigants de l'oubli, je fixerai pour toujours son instant sous la lumière. » [...] Il découvrit sur le chemin une figure féminine peinte. Il remarqua qu'il lui avait tourné le visage vers le Septentrion, les mains jointes, le manteau bleu étoilé, la mandorla avec des rayons solaires⁵².

47. Un sculpteur, un docteur et sa fille, un étudiant en droit, un coureur cycliste, un boulanger, un ouvrier-peintre et sa femme, un cordonnier, un avocat, un ouvrier imprimeur et cinq gardes.

48. H. Aridjis, *op. cit.*, p. 38 (ma traduction): « *pintar las cosas cuando sucedían* ».

49. *Ibid.*, p. 38 (ma traduction): « *[hacer] hablar el olvido* ».

50. *Ibid.*, p. 15 (ma traduction): « *no siempre había sido esa inmensidad irrespirable que hacía llorar los ojos y raspaba la garganta, sino un valle luminoso cubierto de lagos resplandecientes y verdes inmarcescibles* ».

51. R. Barjavel, *op. cit.*, p. 60-61.

52. H. Aridjis, *op. cit.*, p. 20-21 et 164 (ma traduction): « *“En los postreros días del mundo, voy a pintar el cuadro de mi vida, el cuadro de mí mismo, la vista del Valle de México. Pintar ese sueño abolido será mi última obra. Como José María Velasco, pintaré la falda roja, la blusa blanca, los ojos sin mirada de la joven que baja de los volcanes. Pintaré su cuerpo que viene por los cansados caminos del olvido, fijaré para siempre su instante bajo la luz.” [...] Descubrió en el camino pintada una figura femenina. Advirtió que le había puesto el rostro vuelto hacia el Septentrion, las manos juntas, el manto azul estrellado, la mandorla con rayos solares.* » La Vierge décrite par Juan est la

L'artiste est celui qui voit, ou à qui il est donné de voir le monde d'un autre œil, que l'on se réfère à Rimbaud et sa célèbre phrase « Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens⁵³ » ou à l'Apocalypse de saint Jean où le verbe *voir*, notamment sous la forme « Moi, Jean, j'ai vu... » est utilisé plus d'une quarantaine de fois. C'est à Juan qu'il est révélé que la fin de l'ère du Cinquième Soleil approche; c'est à François qu'il est donné de comprendre ce que « [l]es esprits ne pouvaient pas comprendre encore⁵⁴ » et de devenir le patriarche de l'ère nouvelle. S'il ne leur est pas possible de briller dans la société pré-apocalyptique, leur condition d'artiste les sauve de l'apocalypse et leur donne les rênes de l'ère post-apocalyptique. Le tableau de Juan sera d'ailleurs miraculeusement épargné par le grand tremblement de terre de la fin du Cinquième Soleil.

Les élus semblent donc être choisis en fonction des liens et des connexions qu'ils entretiennent avec la nature, la mémoire et l'art; les déchus disparaissent anonymement avec la ville artificielle qu'ils ont contribué à créer. Cependant, malgré les traits communs qui unissent les deux œuvres étudiées, une différence fondamentale, due au demi-siècle qui sépare les deux œuvres, réside dans le traitement formel et idéologique de l'écoapocalypse qui traduit deux visions différentes de l'apocalypse et de la nature. Pour penser cette différence, qui fait l'objet du point suivant, nous ferons appel à l'écocritique.

LA NATURE EN CROISADE POUR « FAIRE PARLER L'OUBLI »

L'écocritique⁵⁵, courant théorique apparu dans le champ littéraire dans les années 1980, cherche à mettre au jour, comprendre et éventuellement donner une réponse aux changements culturels, de comportement et de conscience vis-à-vis de la nature au sens le plus étendu du terme. Elle apporte ainsi un éclairage

Vierge de Guadalupe, la Vierge de la Genèse ou de l'Apocalypse, selon qu'on prenne comme référence l'image biblique de la Vierge écrasant le serpent (Gn 3, 19) ou la description de saint Jean en 12, 1 : « Ensuite parut un grand météore : une Dame enveloppée dans le soleil, la lune sous les pieds, la tête couronnée de douze étoiles », tout autant que la « déesse bleue » qui régnera sur le Sixième Soleil, le Soleil de la Nature.

53. A. Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », 15 mai 1871.

54. R. Barjavel, *op. cit.*, p. 92.

55. Les principales références de l'écocritique sont, en plus des ouvrages cités dans le présent article : Ch. Glofelty et H. Fromm (éd.), *The Ecocriticism Reader*, Athens/Londres, U. of Georgia P., 1996; K. Armbruster et K. Wallace (éd.), *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, Charlottesville/Londres, U. of Virginia P., 2001; M. Branch et S. Slovic (éd.), *The ISLE reader: ecocriticism, 1993-2003*, Athens, U. of Georgia P., 2003; T. Morton, *Ecology Without Nature*, Cambridge/Londres, Harvard PU, 2007; M. Flys Junquera e.a. (éd.), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2010.

particulier aux œuvres de fiction dans lesquelles elle observe les changements de conception liés à la place de la nature, sa relation avec l'homme et la stratégie du narrateur pour agir sur le lecteur et réveiller sa conscience environnementale.

Force est de constater la place centrale et active que prend la nature dans les deux récits qui nous occupent : la terre qui tremble est le cœur de la déesse Toci qui bat dans *La leyenda...* ; dans *Ravage*, la crise de l'électricité « [est] due à une recrudescence des taches solaires⁵⁶ ». Dans les deux cas, l'apocalypse est présentée comme la victoire finale contre la ville d'une nature pensante et active, qui « est en train de tout remettre en ordre⁵⁷ », apparentée à la divinité et qui éclate après les innombrables affronts faits par l'humanité, décrits ici par les élus :

– Tout cela, dit-il, est notre faute. Les hommes ont libéré les forces terribles que la nature tenait enfermées avec précaution. Ils ont cru s'en rendre maîtres. Ils ont nommé cela le Progrès. C'est un progrès accéléré vers la mort⁵⁸.

– Nous dénaturisons la vie, nous tuons la Nature quand nous parlions de la sauver – elle alluma une cigarette.

– Les ingénieurs génétiques ont croisé des plantes incompatibles entre elles. Ils cherchaient à les rendre résistantes aux insectes, aux virus, aux herbicides et à la pollution. Mais ils n'ont pas pu les rendre résistantes à la main de l'homme – expliqua Juan⁵⁹.

Les protagonistes humains se convertissent à l'inverse en observateurs presque passifs de leur société et de l'insurrection de la nature : s'ils constatent et déplorent les dommages de la vie urbaine, ils ne sont ni militants ni même actifs. Dans les deux romans étudiés, l'homme, en construisant son espace propre, la ville, s'est complètement déconnecté de la nature, et cette déconnexion a pour conséquence la déshumanisation de la société, déshumanisation telle que l'apocalypse destructrice de la ville apparaît comme la seule solution possible. Cette analyse rejoint celle d'Élise Salaün⁶⁰ qui voyait dans les récits des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles la distance entre les personnages de roman et leur environnement se faire de plus en plus grande. Après la fin de la nature (comme fin de la dépendance par rapport à la nature) et la fin de l'Histoire (lorsque le capitalisme abolit les anciens systèmes

56. R. Barjavel, *op. cit.*, p. 20.

57. *Ibid.*, p. 94.

58. *Ibid.*, p. 85.

59. H. Aridjis, *op. cit.*, p. 121 (ma traduction) : « – *Desnaturalizamos la vida, matamos a la Naturaleza mientras hablábamos de salvarla – ella encendió un cigarro.* / – *Los ingenieros genéticos cruzaron plantas incompatibles entre sí. Buscaban hacerlas resistentes a los insectos, a los virus, a los herbicidas y a la contaminación. Pero no pudieron hacerlas resistentes a la mano del hombre – explicó Juan.* »

60. É. Salaün, « Essai d'écocritique appliquée : la fin revue et corrigée », dans *Le Narratif et le Naturel – Le site de l'écocritique au Québec*, [en ligne], http://ecocritique.ca/etudes_01.html (consulté le 29/04/2010).

où l'identité était liée au territoire), elle voit venir au XXI^e siècle la fin de l'altérité (uniformisation des êtres et des comportements). J'ajouterai que cette fin de l'altérité, dont le motif de la foule spectrale est un des avatars, a pour conséquence une apologie de la réconciliation entre la nature et la culture, qui se manifeste dans les post-apocalypses. Celles-ci, dans les romans qui nous occupent, s'opposent point par point au monde pré-apocalyptique⁶¹. À l'enfer des villes se substitue le paradis de la non-ville.

Cependant, l'examen de la structure des deux romans fait surgir des divergences quant au rôle de la rupture apocalyptique, la vision de la nature donnée par la post-apocalypse et le rôle du couple d'élus. Dans *Ravage*, la vie dans une société moderne technologique est interrompue par une apocalypse qui initie un temps d'épreuves ; la fin de ce temps est marquée par la découverte d'un paradis naturel auquel succède la construction d'une société atehnologique prémoderne. Il s'agit donc d'une rupture soudaine perçue comme le châtement de Dieu qui punit les hommes⁶² et leur ouvre le purgatoire pour qu'ils puissent, avant d'accéder au paradis, expier leurs fautes.

Dans *La leyenda...*, la vie de plus en plus infernale dans une société moderne polluée est soulagée de manière définitive par une apocalypse qui rend disponible le paradis, en dehors de la ville : orchestrée par la déesse précolombienne Toci, mère des dieux aztèques, l'apocalypse se conçoit alors plutôt comme point d'orgue final à l'enfer et ouvre le paradis du Sixième Soleil présidé par la déesse de la Nature. En effet, les difficultés de la vie quotidienne à Mexico se décrivent en *crescendo* : dans les vingt-huit premiers chapitres, une petite douzaine de séismes secouent la ville à des moments où l'inertie, provoquée par un semblant de bien-être, s'installe, comme pour rappeler aux protagonistes de rester vigilants⁶³. Dans les douze derniers chapitres, une dizaine de séismes, soit proportionnellement le double de la « première partie », brisent les murs, ouvrent les maisons et dévoilent les intimités,

61. À la ville s'oppose la campagne ; au désert, la végétation luxuriante ; à l'aveuglement dû à la pollution, la lumière permettant une vision claire et nette ; à la technologie, sa disparition ; à la violence, la construction d'une société ; aux fantômes, la paix de la mort ; à l'oubli, le souvenir.

62. R. Barjavel, *op. cit.*, p. 175-176 : « Dieu ne veut pas pardonner ». Le titre donné par Barjavel à son roman était « Colère de Dieu ».

63. Le premier séisme sépare Bernarda et Juan, au moment où celui-ci la demande en mariage ; la terre tremble tandis que Juan se réjouit parmi des oiseaux aux couleurs éclatantes, et il se retrouve face au Tlaloc, le Violeur de l'Aube qui sévit dans la cité ; la terre tremble quand Juan fait l'amour avec Rebeca Villa, et ensuite apparaît le premier *tzitzimítl*, monstre du crépuscule attendant l'heure de l'apocalypse pour dévorer les hommes.

préparant ainsi la fin de la ville et libérant les hommes emprisonnés : « La geôle que forment les murs est une extériorisation de notre prison intérieure⁶⁴. »

En résumé, l'apocalypse-châtiment décrite dans *Ravage* garde encore la marque de l'apocalypse biblique : la structure du roman correspond à celle de l'Apocalypse de saint Jean, à savoir qu'une rupture fondamentale – la panne d'électricité – secoue la ville, initie une série d'épreuves purificatrices qui débouchent sur le paradis. Au contraire, *La leyenda...* se détache du récit biblique pour plonger les protagonistes dans une ville infernale où se vivent les épreuves et où le grand tremblement de terre est plutôt positif, car il met fin à l'enfer et ouvre le paradis.

Ce paradis post-apocalyptique dont il est question dans les deux œuvres met en lumière une certaine vision de la nature. Dans *Ravage*, la nature est celle de l'élu, puisque la nouvelle société prendra racine sur les terres d'enfance de François, dans un monde baigné d'une nouvelle lumière :

60

Après les déserts de cendres, les villes brûlées, les rivières à sec, les cinq compagnons avaient traversé d'autres déserts de cendres, d'autres villes ravagées, d'autres étendues de brousse et de forêt épargnées par le feu et détruites par la sécheresse. [...] Un matin, ils franchirent un tournant de la vallée et s'arrêtèrent stupéfaits. Le soleil, qu'ils ne voyaient pas encore, commençait à mordre les sommets dénudés des monts de la Margeride, mais plus bas, devant eux, là, à quelques pas, tout le fond du val et la moitié des pentes étaient tapissés d'une végétation exubérante. Sur le vert profond des feuilles épaisses, mille sortes de fleurs piquaient des taches de couleurs tendres ou violentes. Un parfum de paradis descendait le long du courant⁶⁵.

Le monde post-apocalyptique est à la fois un monde nouveau où pousse une « végétation exubérante » nouvelle, et un monde passé, où l'on revient à la pureté originelle, celle que François a peinte : ce paysage du passé, disparu dans le présent, revient dans le futur. La post-apocalypse est donc un retour en arrière ; ce n'est pas un nouveau monde, c'est l'ancien monde purifié – de toute technologie –, semblable à une société médiévale, non exempte d'idées conservatrices : à cette cause, François sacrifie l'amour qu'il a éprouvé un jour pour Blanche et celle-ci, réduite au rôle de procréatrice, se soumet aux nouvelles règles polygamiques édictées par son compagnon dans le but d'assurer la survie de l'espèce humaine.

En revanche, Juan et Bernarda agissent davantage en qualité de témoins privilégiés de la restauration de la nature ; unis, ils se soutiennent, et c'est la femme qui incite l'homme à l'action. L'ère du Sixième Soleil est une ère féminine, dirigée par la déesse de la Nature, victorieuse du dieu sanguinaire Tezcatlipoca. Le paradis de *La leyenda...* signe également un retour à un état antérieur, non de la société,

64. H. Aridjis, *op. cit.*, p. 74 (ma traduction) : « *La jaula que forman las paredes es una exteriorización de nuestra cárcel interior.* »

65. R. Barjavel, *op. cit.*, p. 279-280.

mais de la nature : le paysage que Juan a peint et qui a été conservé sur toile et restauré grandeur nature, c'est le paysage originel de la Vallée de Mexico.

Les treize oiseaux de la nuit passèrent sans qu'il y eût d'autres mouvements telluriques. Au moment où tout paraissait le plus désolé, le ciel commença à bleuir. [...] Les premiers rayons du Soleil se posèrent sur les décombres de la ville comme sur un vaste organisme blessé. [...] Le Popocatepetl et l'Iztac Cihuatl se précisèrent dans le lointain dans leur limpidité originelle. [...] Bernarda et Juan laissèrent derrière eux les rues détruites, rejoignirent la route de Toluca, qui conduit à l'état de Michoacán. Au bout d'un moment, ils perdirent de vue la ville de Mexico. Ils arrivèrent à une colline. Au sommet, sur un *tunal*, ils virent la figure bleue d'une femme qui tendait les bras vers le Soleil, comme si elle voulait prendre de lui la chaleur et la splendeur du matin. Sur sa main se posait un oiseau doré aux plumes lumineuses. C'était le premier jour du Sixième Soleil⁶⁶.

L'écocritique cherche, par l'examen des rapports entre l'homme et l'environnement dans les textes, à influencer sur les rapports entre le lecteur et l'environnement : « Par définition, la critique littéraire écologique doit être engagée⁶⁷ ». De plus, le genre apocalyptique lui-même est par définition un genre qui cherche à avoir un impact sur le monde réel, par le truchement de la prophétie ou de l'avertissement. L'apocalypse est le reflet des inquiétudes de notre temps et une exhortation au changement : la description de notre propre monde, secoué par la crise écologique et les problèmes liés aux mégapoles, se réalise par le biais de mondes fictifs. Les différences idéologiques entre les deux œuvres peuvent s'expliquer selon la différence établie par Chr. Meurée entre les œuvres apocalyptiques pré- et post-1945 : la littérature apocalyptique d'avant 1945, dans laquelle s'insère l'œuvre de Barjavel, permet la référence à Dieu comme auteur du châtement divin, tandis que celle d'après 1945 ne le peut plus, car la responsabilité incombe désormais à l'homme, détenteur du pouvoir nucléaire. Chez Barjavel, l'apocalypse est donc le début d'une punition divine infernale et une exhortation nostalgique à retourner à un âge d'or atehnologique auquel une trentaine de pages sont consacrées ; chez Aridjis, par contre, l'apocalypse met fin à un enfer que l'homme s'est lui-même créé : elle se présente donc comme un déjà-là inéluctable, puisque le changement

66. H. Aridjis, *op. cit.*, p. 195 et 198 (ma traduction) : « *Los trece pájaros de la noche transcurrieron sin que hubiera más movimientos telúricos. Cuando todo parecía más desolado, el cielo empezó a azulear. [...] Los primeros rayos del Sol se posaron sobre los escombros de la ciudad como sobre un vasto organismo herido. [...] El Popocatepetl y el Iztac Cihuatl se precisaron en la distancia con su limpidez original. [...] Bernarda y Juan dejaron atrás las calles destruidas, salieron a la carretera a Toluca, camino al estado de Michoacán. Al cabo de un rato, perdieron de vista la ciudad de México. Llegaron a un cerro. En la punta, sobre un tunal vieron la figura azul de una mujer que tenía los brazos extendidos hacia el Sol, como si quisiera tomar de él el calor y el esplendor de la mañana. En su mano se posaba un pájaro dorado de plumas luminosas. Era el primer día del Sexto Sol.* »

67. M. Cohen, « Letter », *PMLA*, n° 114.5, New York, Modern Language Association, octobre 1999, p. 1092-1093 (ma traduction) : « *By definition, ecological literary criticism must be engaged.* »

n'est plus possible que par la table rase intégrale de la ville. L'importance de la rupture, plus que le nouveau monde auquel seules quelques lignes sont consacrées, traduit une volonté de changer le monde et d'instaurer une véritable écotopie. Le chaos de la pré-apocalypse se transforme alors en un espace hors temps où le passé et le futur s'entremêlent pour former un présent irréprésentable. Il est évident que les descriptions de mondes alternatifs font l'objet de critiques, parfois surfaites, qui relient ces visions à une idéologie particulière. L'œuvre de René Barjavel, taxée de réactionnaire et d'anti-progressiste, en a fait et en fait les frais ; celle de Homero Aridjis également, qualifiée d'« apocalypside et catastrophiste », pâtit de l'engagement écologiste de son auteur. La position de ce dernier ressemble à celle de Barjavel qui déclarait décrire des éventualités : Aridjis, informé par ses activités écologistes de la situation alarmante de l'environnement terrestre, décrit une société future *possible* basée sur des observations présentes. Il se défend de toute propagande écologiste et politique « à l'européenne » et décrit sa relation à l'écologie comme « un acte d'amour poétique⁶⁸ ».

CONCLUSION

Ravage et *La leyenda de los soles* placent au centre de la société de demain la ville, décrite comme lieu sans nature et sans culture qui coupe l'être humain non seulement de la nature comme environnement, mais également de sa propre nature, le réduisant ainsi à n'être que l'ombre de lui-même. Les protagonistes sont des artistes, des « voyants » dont le regard sur le monde est particulièrement critique et nostalgique ; ils seront épargnés dans la lutte qui oppose la ville et la nature et dont celle-ci sortira victorieuse grâce à une « éco » apocalypse.

Cette apocalypse ne touche que les villes, parce qu'elles sont le bastion du progrès et de la technologie ; elle est donc la fin d'un monde, comme beaucoup de récréations actuelles d'apocalypses, et non celle du monde. Elle détruit la modernité pour permettre à quelques élus, inadaptés à la société moderne et attachés par leur art à l'ancien monde, de revenir aux temps utopiques de l'origine. Elle punit l'homme d'avoir enterré son passé et cultivé l'oubli.

Aborder la littérature apocalyptique sous l'angle écocritique conduit à une réflexion sur le mythe de l'apocalypse qui permet, comme celui de l'utopie, de mobiliser les esprits et de transformer les modes de pensée ; ces mythes ne resurgissent que lorsque la société est en crise, sous le mode de l'avertissement et de

68. Pour plus d'informations, voir mon interview de Homero Aridjis, « Le mythe de la fin est aussi le mythe de la vie », *Tête-à-tête*, n° 4, automne 2012, p. 44-53.

l'appel au changement qui prennent la forme de changements narratifs concernant le rôle de la nature, de l'apocalypse et du narrateur. La nature occupe une place toujours plus active au sein du récit, devenant ainsi un personnage avec lequel l'homme, sous les traits de l'élus plus versé dans l'art que dans la technologie, peut se réconcilier. L'apocalypse frappe une version exacerbée de la ville d'aujourd'hui, lieu de concentration de la culture humaine : le lecteur voit arriver dans un futur proche l'état de société décrit dans les récits, où tout retour en arrière est impossible. Le narrateur, hétérodiégétique, choisit de faire transiter la représentation par les yeux du protagoniste peintre, particulièrement attentif à la disparition de la nature qu'il peint.

Selon James Berger, la représentation post-apocalyptique est le signe d'un trauma historique et une tentative de le dépasser⁶⁹. Ainsi, les œuvres apocalyptiques d'Aridjis et de Barjavel, par leur attachement à l'art et la divinisation de la nature, stimulent la réflexion quant à la crise écologique actuelle. L'homme trouve dans ces écoapocalypses une invitation à s'humaniser davantage, puisqu'une dimension utopique demeure, contrairement aux œuvres de ces dernières années⁷⁰ qui se consacrent, si post-apocalypse il y a, à la reconstruction totale du monde plutôt qu'à un changement d'espace vers une nature qui subsiste encore, quelque part, intacte.

69. J. Berger, *After the End. Representations of Post-Apocalypses*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

70. Pour citer un exemple emblématique : C. McCarthy, *The Road*, New York, Alfred A. Knopf, 2006.