

RILUNE — Revue des littératures européennes

N° 18, 2024

Eutopies
Géocritique du mode utopique
dans les littératures européennes contemporaines

sous la direction de
M. Morselli, G. Lacalandra, C. Marchisotti
(Università di Bologna)





N° 18, 2024

Eu-topies. Géocritique du mode utopique dans les littératures européennes

sous la direction de
M. Morselli, G. Lacalandra, C. Marchisotti
(Università di Bologna)

Table des matières

Michele Morselli (Università di Bologna) <i>Introduction. De l'espace utopique à l'environnement « eu-topique ».....</i>	<i>1</i>
Yves Clavaron (Université Jean Monnet Saint-Étienne) <i>Mermere d'Hugo Verlomme : approche hydrocritique d'une écotopie océanique.....</i>	<i>3</i>
Alina Bako, Iulia Pietraru (Universitatea Lucian Blaga) <i>Dystopian Spaces in the Romanian Novel: A Geocritical Approach.....</i>	<i>19</i>
Nathalie Dufayet (La Rochelle Université) <i>Sur l'île, dans la forêt : géocritique des espaces utopiques chez Vincent Villeminot... </i>	<i>43</i>
Raffaella Baccolini, Chiara Xausa (Università di Bologna) <i>Narrating Differences through Space: John Lanchester's The Wall.....</i>	<i>67</i>
Aikaterini-Maria Lakka (Sorbonne Université) <i>Le jardin comme (ré)solution dans le roman d'Alice Zeniter Comme un empire dans un empire (2020).....</i>	<i>85</i>
Matteo Gaspari <i>Antropocene e tensione utopica nell'opera a fumetti di Eleanor Davis e Jérémie Moreau</i>	<i>99</i>



N° 18, 2024

RILUNE – Revue des littératures européennes

“Eu-topies. Géocritique du mode utopique dans les littératures européennes contemporaines”

Michele Morselli
(Università di Bologna)

Introduction.

De l'espace utopique à l'environnement « eu-topique »

Pour citer cet article

Michele Morselli, « De l'espace utopique à l'environnement “eu-topique” », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 18, *Eu-topies. Géocritique du mode utopique dans les littératures européennes contemporaines*, (Michele Morselli, Gaetano Lacalandra et Camilla Marchisotti, dir.), 2024, p. i-vi (*version en ligne*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Le numéro interroge la notion d'eu-topie dans les littératures européennes contemporaines. En particulier, le domaine utopique est présenté moins comme espace que comme environnement naturel, à la lumière des théories littéraires géocritiques et écocritiques. Le genre utopique, tel que fondé par *Utopia* de Thomas More, est l'un des plus représentatifs de la modernité littéraire. Les dérives autoritaires du XX^e siècle ont peut-être engendré un manque de confiance à l'égard de l'utopie en tant que genre ou outil philosophique. Cependant, l'utopie et ses dérivés occupent encore une place centrale dans la production littéraire en tant que mode du discours romanesque, comme le témoigne la prolifération des dystopies dans l'espace culturel contemporain. En résonance avec les défis politiques et civils d'aujourd'hui, nous portons cependant notre intérêt sur la notion d'eu-topie en tant que « bon lieu », un espace romanesque où imaginer des politiques pour l'avenir à l'aune de l'émergence climatique. Le déplacement de l'attention de l'espace utopique à l'environnement « eu-topique » relève d'une double nécessité, à la fois civile et littéraire : redécouvrir la spatialité d'un mode discursif souvent taché d'abstraction mais également élaborer un repositionnement de l'humain dans l'espace naturel pour les décennies à venir.

Mots-clés : Utopie, dystopie, écocritique, espace, environnement, roman.

EN The issue aims to investigate the notion of eu-topia in contemporary European literatures. In particular, it explores spatiality as natural environment in utopian narratives, referring to geocritical and ecocritical literary theories. The utopian genre, as founded by Thomas More's *Utopia*, enjoyed considerable success throughout modernity. Although authoritarian excesses of the 20th century have provoked a lack of confidence in utopia, both as an epistemological tool and a literary genre, utopia or its derivatives remain central in literary production as a narrative mode, as witnessed by the proliferation of dystopias in contemporary cultural discourse. In resonance with nowadays political and civil challenges, the issue focuses on the notion of eu-topia as a « good place », a fictional space to imagine policies for the future, in view of climate emergency. The shift in focus from utopian space to « eu-topian » environment responds to a double necessity, both civil and literary: emphasizing the spatiality of a discursive mode often tainted with abstraction but also encouraging the reposition of mankind in Nature for the decades to come.

Keywords : Utopia, Dystopia, Ecocriticism, European Literatures.

MICHELE MORSELLI

Introduction

De l'espace utopique à l'environnement « eu-topique »

Le village du *Médecin de campagne* (1833) paraît être une sorte d'utopie : matérialiste athée mais enflammé par un élan mystique, figure presque christologique, le docteur Benassis a rendu son département plus salubre, plus riche, plus équitable par un travail patient et quotidien. Cependant, ce n'est qu'à tort qu'on a crié à la tentation utopiste et au saint-simonisme de Balzac¹ : en effet, le village de Benassis est loin d'incarner la perfection achevée des utopies. Expiation d'un péché originel, l'œuvre de Benassis n'implique pas l'éradication du Mal, mais porte les marques de l'usure et de la maladie physique. La force du roman se situe donc moins dans l'exaltation du miracle de Benassis que dans la tension entre l'élan utopiste du docteur et ses fautes de jeunesse, entre son dévouement quotidien et la fragilité naïve des paysans, en faisant de son projet une utopie en devenir.

Balzac nous rappelle que, si l'utopie peut se revendiquer comme un genre littéraire au sens plein, cela n'implique pas *a fortiori* qu'elle ait un statut narratif à proprement parler. La vocation descriptive de l'utopie, qui fige le tableau d'un monde parfait (*eu-*, « bon ») en dehors du temps et de l'espace (*u-*, « aucun »), nécessite, pour se faire récit, d'une fêlure, d'une anomalie, d'une inclinaison dans son équilibre statique. De Propp à Gerald Prince², les narratologues concordent qu'il ne saurait y avoir de récit sans changement d'état, en plaçant la notion d'utopie aux marges, sinon en dehors, du domaine de la narrativité. En effet, depuis *Utopia* (1516) de Thomas More, les mondes de *La città del sole* (1602) de

¹ Voir Bruce Tolley, « Balzac et la doctrine saint-simonienne », *L'Année balzacienne*, 1973, p. 159-167; *Id.*, « Balzac et les saint-simoniens », *L'Année balzacienne*, 1966, p. 49-66.

² Voir, à titre d'exemple, Gerald Prince, *Narratology : the Form and Functioning of Narrative*, Berlin, Mouton, 1982 ; Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, trad. Claude Ligny, Paris, Gallimard, 1970.

Campanella, de *La Nouvelle Atlantide* (1627) de Bacon, de *La Découverte australe* (1781) de Restif de la Bretonne relèvent moins de l'action que de la description, moins du récit que de l'exposition d'un système philosophique.

À l'époque moderne, l'utopie se situe dans un cadre où les frontières entre la réflexion philosophique et l'esthétique littéraire sont bien plus souples qu'elles ne le seront après la Révolution. En effet, le divorce entre utopisme et narration s'effectue paisiblement, à peine quelques décennies après : on peut qualifier Saint-Simon ou Fourier d'être des penseurs utopistes sans que leurs œuvres n'aient aucune prétention narrative.

Inversement, l'utopie ne saurait s'insérer dans le cadre du discours romanesque que sous peine de compromettre son équilibre parfait, en se plongeant dans le cours du temps (fictionnel). Puisque tout récit demande un changement d'état, une variation dans la situation de départ, c'est dans le sillage d'une tension avec le récit que l'on a voulu aborder la notion d'utopie.

Le roman peut peindre des utopies ou placer son discours sous le signe de l'aspiration utopique, mais le récit en tant que tel compromet *a priori* la notion d'utopie en l'insérant, de manière dialectique, dans un système de procédés transformateurs. Ainsi, la notion d'utopie dans le roman paraît plus pertinente à travers la catégorie de mode du discours fictionnel³, ou de thème de la fiction, que de genre littéraire.

Certes, depuis les travaux d'Ernst Bloch, de Mannheim et de Marcuse⁴, la recherche philosophique sur l'utopie paraît s'être enrayée, avec la complicité des dérives autoritaires de tout projet « utopique » du siècle dernier. Cependant, la méfiance à l'égard de l'utopie en tant qu'outil politique ne saurait engendrer son déclin en tant que mode narratif. Au contraire, au cours du XX^e siècle, nombre d'ouvrages mettent en scène des utopies pour en questionner la nature, les limites, les contradictions. C'est le cas des « utopies critiques » de Tom Moylan⁵, ou des dystopies à proprement parler, comme *1984* (1949) de Georges Orwell et *This Perfect Day* (1970) d'Ira Levin, qui bouleversent la notion d'utopie en termes aléthiques mais non méthodologiques.

³ Voir Northrop Frye, *Anatomy of Criticism : Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957 ; René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature*, third edition, Harmondsworth, Penguin, 1963.

⁴ Karl Mannheim, *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge* [1936], London-New York, Routledge, 1997 ; Ernst Bloch, *Werkausgabe* [1954-1959], t. 5, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985 ; Herbert Marcuse, *Das Ende der Utopie*, Berlin, Verlag Peter von Maikowski, 1968.

⁵ Tom Moylan, *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination* [1986], éd. Raffaella Baccolini, Bern, Peter Lang, 2014.

Comme le laisse entendre la parution récente d'un volumineux *Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*⁶, utopie et dystopie ne font qu'un en termes de pratique littéraire. L'une comme l'autre amplifient des aspects de notre monde, les projettent dans un ailleurs d'invention et en systématisent un modèle (ou un anti-modèle) à partir duquel, par calque ou antithèse, réfléchir sur notre réalité.

Le dénominateur commun de l'utopie et de ses dérivés (dystopia, anti-utopia, etc.) réside dans la création d'un espace autre par rapport au réel, tout en explicitant avec ce dernier des rapports, selon les cas, d'amplification, de déformation, de détournement. C'est proprement dans l'exposition de ses liens référentiels que l'utopie trouve sa vocation pour l'engagement : la volonté d'affecter le réel, en se présentant comme cadre de liberté où repenser le monde.

« Espace », « lieu », « cadre ». Si la convergence entre l'utopie et la temporalité du roman est tout à fait récente, l'utopie demeure depuis la modernité un « ailleurs », un lieu en dehors de l'espace, qui ne peut pas se passer la spatialité pour exposer le système philosophique ou idéologique de son auteur.

Bien que le sens ultime de l'utopie réside dans le rapport entre l'« ici » du contexte et l'« ailleurs » du texte, l'espace utopique a souvent été négligé par le discours critique. Ernst Bloch parlait de l'espace utopique comme d'un « impulse », en insistant sur sa dimension abstraite, peut-être en raison de la nature utilitaire, de service, à laquelle le relègue l'engagement politique. Autrement dit, l'espace utopique ne serait ainsi qu'un biais pour mettre en scène les questions les plus pressantes de l'espace social.

C'est peut-être en qualité d'allégorie sociale que l'espace utopique, aussi abstrait qu'il puisse être, a souvent été incarné par une ville. La dimension urbaine est l'espace anthropisé par excellence : expression de la communauté des *cives*, la ville demeure à la fois le domaine d'élection du politique (songeons à l'étymologie de « politique », *polis*) mais également le miroir du divin, selon la *Civitas Dei* d'Augustin.

Néanmoins, celui de l'homme dans la ville ne saurait être qu'un exil qui remonte à Caïn. En effet, dans la culture judéo-chrétienne, l'histoire humaine débute proprement par la déchirure des relations entre l'Homme et un autre genre d'espace utopique, celui du jardin d'Éden. Si l'homme est condamné à accomplir son destin historique en dehors de son berceau édénique, les dernières décennies n'ont fait que mettre en évidence la nécessité de repenser l'humain dans ses relations avec l'espace naturel.

⁶ Peter Marks, Jennifer A. Wagner-Lawlor, Fátima Vieira (dir.), *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*, London, Palgrave Macmillan, 2022.

L'image du jardin paraît, dans ce sens, particulièrement efficace : au lieu d'étouffer la nature, ou de la reléguer à l'arrière-plan, le jardin exalte l'interaction de l'humain avec l'espace. Il insère l'individu au sein d'un écosystème, en qualité d'acteur dans un réseau de relations équilibrées.

À la suite du « Spatial Turn », l'utopie invite à la relecture de son espace selon des travaux pionniers de la géo-critique tels que ceux de Westphal et Tally⁷. En même temps, la matérialité de l'espace utopique va de pair avec la redécouverte de la dimension naturelle de l'espace. Des îles, des forêts, des jardins, ou des océans : l'*u-topos* paraît être, avant tout, moins un lieu qu'un environnement.

La réflexion géo-critique nous mène ainsi à la frontière avec les études d'éco-critique⁸. Face à la surabondance du naturel dans les utopies romanesques, nous avons esquissé des raisons d'ordres multiples pour interpréter une telle tendance.

Certes, l'espace naturel exprime encore une puissance archétypale que les mythes modernes ne sauraient pas égaler, à quelques exceptions près, dont le rapport entre la ville et le roman des mystères au XIX^e siècle. Sans céder à la tentation rousseauiste d'une nature présentée comme régression de l'espace social, *Le Lac* (1820) de Lamartine témoigne de l'environnement en tant que miroir psychologique du poète. Quelques décennies après, la nature ne tardera pas à incarner une société entière, en dénonçant ses conditions ou en exaltant ses luttes. *Les Mohicans de Paris* (1854-1859) d'Alexandre Dumas transforme la métropole en une « prairie » du crime, ainsi que *Les Travailleurs de la mer* (1866) de Victor Hugo entoure d'un halo épique la lutte des pêcheurs contre l'espace océanique dont dépend leur survie. Petit à petit, le lieu naturel s'impose d'ailleurs comme le corrélat objectif de l'exploitation des travailleurs, comme le témoigne *Germinal* (1885) d'Émile Zola.

Cependant, ce n'est qu'avec la notion d'écosystème, une « communauté d'êtres vivants en interaction avec leur environnement », que l'espace naturel manifeste son plein potentiel utopique. Sans compter que c'est dans l'engagement écologique que le désir d'utopie se concrétise aujourd'hui avec le plus de force, la vocation de l'utopie est, *a priori*, « écologique » : ses ambitions politiques exaltent les rapports entre le texte et le contexte, en imaginant le discours comme faisant partie d'un système plus large, que le romanesque même vise à transformer.

⁷ Robert Tally, *Utopia in the Age of Globalization. Space, Representation and the World-System*, New York, Palgrave Macmillan, 2013 ; Bertrand Westphal, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

⁸ Voir, en particulier, Greg Garrard, *Ecocriticism*, London-New York, Routledge, 2004 ; Charyll Glotfelty, Harold Fromm (dir.), *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia, 1996.

Certes, *Ecotopia* (1975) d'Ernest Callenbach nous précède dans ce sens. Néanmoins, dans un contexte littéraire qui est à majorité anglo-saxonne, sinon américaine, s'impose la nécessité de valoriser les notions d'utopie et d'écologie à travers la spécificité des littératures européennes : exalter les différences nationales tout en bénéficiant d'un arrière-plan culturel partagé. Les mêmes instruments littéraires se mettent au service des cadres les plus différents, en espaçant de l'Angleterre de la Brexit à l'urbanisation sauvage de l'île de France, jusqu'à la Roumanie post-soviétique. Par le prisme de l'espace utopique, se manifeste tout un éventail d'héritages historiques, culturels et politiques, d'espoirs et d'échecs, d'ambitions et de désillusions faisant ressortir la richesse et la souplesse du même outil littéraire.

Un fil rouge lie les contributions : dans l'effort de déconstruire toute dichotomie simpliste entre Nature et Homme, le rôle du naturel s'impose comme figure de l'espace humain ou, plus précisément, espace de réfiguration mutuelle. Si l'écosystème est un miroir de la société humaine, la forme de l'espace naturel conditionne l'objet de la réflexion : elle revendique son espace archétypal comme condition *sine qua non* pour penser l'humain, et finit par brouiller les frontières entre les deux notions.

Comme nous l'avons vu, la prolifération des sous-catégories utopiques relève moins de pratiques littéraires différentes que de postures aléthiques, qui concrétisent un choix moral, sinon éthique, à la base de l'œuvre utopique. En résonance avec la vocation partisane de l'utopie, on a décidé de se pencher sur une seule déclinaison du terme « utopie », en exaltant l'élan positif, *construens* (eu-, « bon »), de l'« eu-topie ». Le but est de mettre en relief le désir utopique, ouvertement politique, de repenser l'espace humain dans et par la mise en scène de l'écosystème.

Le choix a été fait également en contre-tendance à la prolifération des dystopies parmi les produits culturels contemporains, comme *The Handmaid's Tale* ou *Hunger Games*.

Or, ces phénomènes témoignent moins du déclin de l'utopie, que d'un renversement de polarité dans l'application du modèle, qui n'est pas complet. En fait, les articles ci-rassemblés témoignent de la vitalité, bien que minoritaire, de l'utopisme romanesque.

Yves Clavaron (p. 3-18) revient sur *Mermere* (1978-2020) d'Hugo Verlomme en revendiquant la spécificité de l'espace océanique comme *locus* utopique à travers la notion d'hydrocritique de Laura Winkiel.

Alina Bako et Iulia Pietraru (p. 19-41) s'interrogent sur les rapports dialectiques entre mode utopique et dystopique dans le roman roumain d'avant et d'après la fin du régime soviétique. À travers *Biserica neagră* (1970-1990) d'Anatol E. Baconsky et *Adminitiri din epoca lui Bibi. O post-utopie* (2019) d'Andri Cornea, elles mettent en relief les rapports

contrastés entre utopie politique et utopie littéraire, en définissant un environnement humain de revendications civiles, sociales, économiques.

Nathalie Dufayet (p. 43-65) relit l'espace naturel des romans récents de Vincent Villeminot dans leur puissance archétypale, en tant que ré-figuration de la condition sociopolitique de l'être humain.

Raffaella Baccolini et Chiara Xausa (p. 67-84) interprètent l'île utopique dans *The Wall* (2019) de John Lanchester comme un espace marqué par des divisions sociologiques nettes, à l'aune de la politique des frontières anglaises depuis le Brexit et des migrations induites par le changement climatique.

Aikaterini-Maria Lakka (p. 85-98) met l'accent sur le thème du jardin en tant qu'utopie, voire hétérotopie, écologique dans *Comme un empire dans un empire* (2020) d'Alice Zeniter : ici le jardin, lieu de rencontre entre l'humain et le naturel, s'oppose aux non-lieux représentés par Internet et par la métropole parisienne.

Le volume s'achève par la contribution de Matteo Gaspari (p. 99-115), qui propose une lecture des rapports entre la tension utopique et les défis imposés par le réchauffement climatique dans les bandes dessinées d'Eleanor Davis et Jérémie Moreau. Si l'article revient sur l'antithèse entre Nature et Culture, il insiste néanmoins sur la variété des manifestations de l'utopisme contemporain, l'intimisme de Davis s'opposant à la nature communautaire des utopies de Moreau.

Au-delà des amplifications angoissantes de la dystopie, l'élan utopique du roman invite à un exercice civil et littéraire plus complexe : comme nous l'apprenait Balzac dans *Le Médecin de campagne*, l'utopisme force à choisir avec soin le Mal député à compromettre la parfaite immobilité de l'utopie, à en pondérer l'inévitabilité et à la surmonter, en imaginant un parcours salvifique vers l'avenir.

Michele Morselli
(Université de Bologne)



N° 18, 2024

RILUNE – Revue des littératures européennes

“Eu-topies. Géocritique du mode utopique
dans les littératures européennes contemporaines”

Yves Clavaron
(Université Jean Monnet Saint-Étienne)

Mermere d’Hugo Verlomme :
approche hydrocritique d’une écotopie océanique

Pour citer cet article

Yves Clavaron, « *Mermere* d’Hugo Verlomme : approche hydrocritique d’une écotopie océanique », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 18, *Eu-topies. Géocritique du mode utopique dans les littératures européennes contemporaines*, (Michele Morselli, Gaetano Lacalandra et Camilla Marchisotti, dir.), 2024, p. 3-18 (*version en ligne*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Le roman d’Hugo Verlomme, *Mermere* (1978-2020), met en scène un conflit entre deux humanités, les terriens, qui représentent un monde dévasté par la pollution et l’hypertechnologie, et les « noés », humains océanisés qui tentent de refonder leur relation avec la nature à travers le respect des écosystèmes marins. L’objet de l’article est d’étudier en quoi ce roman constitue une écotopie dans la lignée d’*Ecotopia* d’Ernest Callenbach, une utopie écologique fondée sur le monde maritime, un espace original par rapport aux lieux utopiques traditionnels. Dans le sillon de l’« oceanic turn » pris par les sciences humaines, l’article s’inspire de ce que Laura Winkiel appelle « hydrocritique », une géocritique adaptée au monde maritime, qui vise à étudier les productions littéraires et artistiques comme imbriquées, au niveau spatial et temporel, à la géographie et à l’agentivité de l’océan.

Mots-clés : Hugo Verlomme, écotopie, hydrocritique, océan, anthropocène.

EN Hugo Verlomme’s novel, *Mermere* (1978-2020), depicts a conflict between two humanities, the earthlings, who represent a world devastated by pollution and hypertechnology, and the « noés », oceanized humans who attempt to rebuild their relationship with nature through respect for marine ecosystems. The paper aims at showing to what extent this novel is an ecotopia in the tradition of Ernest Callenbach’s *Ecotopia*, an ecological utopia based on the maritime world, which is an original space compared with traditional utopian places. In the wake of the « oceanic turn » taken by the humanities, the article draws on what Laura Winkiel calls « hydrocriticism », a geocriticism adapted to the maritime world, which aims to study literary and artistic productions as spatially and temporally intertwined with the geography and agency of the ocean.

Keywords : Hugo Verlomme, Ecotopia, Hydrocriticism, Ocean, Anthropocene.

YVES CLAVARON

Mermere d’Hugo Verlomme :
approche hydrocritique d’une écotopie océanique

La définition de l’utopie se caractérise par une hésitation sur l’étymologie : *ou-topos/eu-topos*, entre lieu de nulle part et lieu heureux, même si c’est la première acception qui prédomine. La plupart des utopies sont constituées par un récit qui propose la description d’une organisation sociale remarquable, d’une communauté apparemment sans défaut, le plus souvent effectuée par un voyageur qui raconte ses aventures. Née avec l’élan humaniste de la Renaissance et la célèbre *Utopia* (1516) de Thomas More à l’avènement de la modernité, l’utopie est un genre qui a plus de mal à tenir au XX^e siècle dans des sociétés traumatisées par les violences de l’histoire, l’extermination de masse et le génocide ainsi que les menaces d’une technologie agressive et mortifère. Pour ne donner qu’un exemple, très connu, on peut citer le cauchemar technopolitique de *1984*, la dystopie de George Orwell. Le passage à l’Anthropocène qui marque l’anthropisation achevée de la Terre¹, – une ère qui traduit le pouvoir des humains sur la planète devenus force géologique ou tellurique –, et la crise environnementale qui en découle inspirent davantage des récits post-apocalyptiques que des utopies.

Le politiste Yannick Rumpala se demande pourquoi l’horizon des récits écologiques et climatiques est souvent « l’effondrement généralisé » et la catastrophe et cherche des alternatives. Il distingue un système binaire constitué par deux blocs qu’il faut dépasser : « celui d’une exacerbation du registre dystopique sous une forme apocalyptique ou post-apocalyptique, d’un côté, et celui de la réactivation utopique, qui peut être fortement teintée d’optimisme technologique, d’un autre

¹ Cf. Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *L’Événement Anthropocène. La Terre, l’histoire et nous* [2013], nouvelle édition révisée et augmentée, Paris, Seuil, « Points Histoire », 2016.

côté»². L'écotopie risque de dégénérer en dystopie car la crise environnementale est propice au développement d'un imaginaire apocalyptique. De son côté, le philosophe Damien Delorme évoque « tout un champ de l'exploration littéraire des modes d'habitation écologique qui prend la forme de récits écotopiques. Ces récits s'inscrivent dans la tradition des utopies mais font de l'écologie le centre de gravité de ce vivre-ensemble idéal »³. Il distingue deux pôles dans ces œuvres, d'une part, la « terraformation transhumaniste » qui relève de ce qu'on a pu appeler le « bon Anthropocène » et envisage des solutions technoscientifiques pour remédier au désastre souvent produit par une hypertechnologie non maîtrisée, d'autre part, la « reterrestrialisation », qui vise à une « reconnexion au territoire, une relocalisation des structures de pouvoir, un allègement du poids de la technosphère sur les écosystèmes »⁴ dans l'optique du « retour au terrestre » défendu par Bruno Latour dans *Où atterrir* (2017). Ainsi, l'utopie écologique ne se fonde pas nécessairement sur le développement technologique et la géo-ingénierie et ne se réduit pas inévitablement à une techno-utopie.

Le roman *Ecotopia* d'Ernest Callenbach publié en 1975 qui montre l'écologie au pouvoir est un paradigme de la deuxième tendance décrite par Damien Delorme et fonde le genre de l'écotopie. Le titre *Ecotopia* est une contraction d'« ecology » et de « topos ». Le toponyme comprend à la fois une référence à l'*Utopia* de More, s'inscrivant dans une filiation historique et littéraire, et à l'*oikos* (οἶκος), l'ensemble des biens et des hommes rattachés à un même lieu d'habitation, suggérant que la Terre est la maison commune de tous les êtres vivants. L'écotopie ou utopie écologique constitue une tradition en Californie dans la mouvance des idéaux hippies, comme le roman d'Ursula Le Guin, *The Dispossessed* (1974), sous-titré « une utopie ambiguë ». Il s'agit de « rejouer les principes de l'u-topos à l'aune des préoccupations écologiques » selon Jérôme Dupont et Stéphanie Sagot⁵, qui font remonter la tradition de l'écotopie à *News from Nowhere or An Epoch of Rest. Being some Chapters from a Utopian Romance* de William Morris en 1890. L'écotopie apparaît comme un sous-genre contemporain de l'utopie, protéiforme, correspondant à une *Weltanschauung* et répondant à l'attente d'une communauté de lecteurs intéressés par la science-fiction et les questions

² Yannick Rumpala, *Hors des décombres du monde. Écologie, science-fiction et éthique du futur*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2018, p. 85.

³ Damien Delorme, « Poétiser la transition écologique », *Les Cahiers de la Justice*, vol. 3, 2019, p. 547.

⁴ *Ibid.*

⁵ Jérôme Dupont, Stéphanie Sagot, « Écotopies : fictions et transformations au Plantacionocène », dans Alessandro Zinna, Michela Deni, Béatrice Gisclard (dir.), *La Vie. Modes d'emploi et stratégies de permanence*, Toulouse, Éditions CAMS/O, « Actes », 2022, p. 147.

environnementales. Dans le roman de Callenbach, de façon analogue à l'*Utopia* de Thomas More (1516), un voyageur, journaliste en l'occurrence, découvre un lieu isolé proposant une forme d'organisation sociale et politique exemplaire. Suite à une Sécession de l'Ouest du pays (et non du Sud comme au XIX^e siècle), le territoire d'Écotopia, formé de la Californie, de l'Oregon et de l'État de Washington, se coupe du reste des États-Unis qui constitue un repoussoir. Le nouvel État met en place une sécession arcadienne afin d'édifier un type de société centré autour des questions écologiques. Ses valeurs se fondent sur un refus du capitalisme libéral, du consumérisme et de l'extractivisme forcené qui alimentent le mythe de la croissance. Écotopia met en place un nouveau système de gouvernement doté de structures plus légères afin de favoriser une participation citoyenne, une économie circulaire prenant en compte le traitement des déchets, la permaculture, la pratique de l'écomobilité... La société d'Écotopia se construit sur des relations pacifiques entre les individus qui adhèrent à ses valeurs, antinomiques de celle des États-Unis, et fondées sur le respect de la nature.

Trois ans après *Écotopia*, en 1978, Hugo Verlomme publie *Mermere* aux éditions Maritimes et d'Outre-Mer puis une version remaniée et corrigée en 2020 aux éditions ActuSF⁶. Nous nous demanderons en quoi ce roman, classé dans la catégorie science-fiction, constitue une écotopie, une utopie écologique fondée sur le monde maritime, un espace original par rapport aux lieux utopiques traditionnels. Il s'agira d'examiner ce que l'océan permet de dire sur les manières de préserver l'état d'une planète menacée par une grave crise écologique et quel type de société il permet de fonder.

1. Océan et dystopie terrienne : géocritique de l'espace océanique

Le roman *Mermere* met en scène un conflit entre deux humanités, les terriens, qui représentent un monde dévasté, et les noés⁷, êtres maritimes qui tentent de refonder leur relation avec la nature à travers les écosystèmes marins. Pour ces derniers, l'océan n'est en rien un espace vacant à traverser, *aqua nullius*, un lieu irréductible à l'appropriation humaine. Avec l'avènement de l'Anthropocène et ses conséquences océaniques (élévation du niveau des mers, fonte des glaces, acidification des océans, tempêtes hors norme et phénomènes d'extinction massive),

⁶ Le titre fait écho au cycle *Terremer* (*Earthsea*) d'Ursula Le Guin, commencé en 1964. Terremer est un monde composé de centaines d'îles situées dans un vaste océan.

⁷ Hugo Verlomme écrit sans majuscules les noms des peuples.

l'histoire humaine et la force géologique océanique sont irrévocablement entremêlées et imbriquées l'une dans l'autre. Hugo Verlomme procède à une véritable écriture de l'Océan, une fictionnalisation de la mer dans le cadre d'une écotopie qui permet de sortir de l'hydrophasie, ce silence et cet oubli de la mer déplorés par Margaret Cohen⁸.

Dystopie à l'ère du Molysmocène

Dans le premier chapitre de son essai sur les écofictions, Christian Chelebourg parle de « cauchemar écologique » et précise que « la pollution manifeste une psychologie de la domination ; elle est l'apanage de la force brute »⁹, ce qui correspond bien aux pratiques politiques autoritaires des régimes terriens évoqués dans le roman de Verlomme. Dans son essai *Homo detritus. Critique de la société du déchet*, Baptiste Monsaingeon emprunte à Maurice Fontaine, biologiste spécialiste de l'étude des pollutions marines, le concept de Molysmocène, de *molusma* en grec, la tache, la souillure, pour désigner l'ère à venir, caractérisée par la pollution¹⁰.

Le roman de Verlomme oppose espace maritime et espace terrestre, mais les deux sont entrés à des degrés divers dans le Molysmocène. L'état de la planète correspond aux dystopies en vigueur dans les fictions post-apocalyptiques telles celles de Margaret Atwood, Paolo Bacigalupi ou encore Jean-Marc Ligny. Dans ces romans, l'espace se construit souvent de manière binaire : d'un côté, de petites enclaves, gouvernées par une technoscience de pointe et strictement protégées, de l'autre, le vaste monde extérieur, qui offre le spectacle d'une humanité agonisante. Ainsi, dans le roman de Jean-Marc Ligny, *Exodes*, l'enclave de Davos, ville sous dôme ultra-protégée, que l'on peut considérer comme un espace utopique, est assiégée par des humains aux abois, les « outers »¹¹, rêvant de pénétrer dans l'enclave. Le roman de Margaret Atwood, *Onyx and Crake*, crée un véritable *apartheid* entre les « compounds » très sécurisés, hypercampus

⁸ Margaret Cohen, « Literary Studies on the Terraqueous Globe », *PMLA*, vol. 125, n° 3, 2010, p. 657-662.

⁹ Christian Chelebourg, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2012, p. 19 et 21.

¹⁰ Il affirme que l'Anthropocène est « un Poubellocène ». Baptiste Monsaingeon, *Homo detritus. Critique de la société du déchet*, Paris, Seuil, « Anthropocène », 2017, p. 13-14.

¹¹ Jean-Marc Ligny, *Exodes*, Nantes, L'Atalante, 2012, p. 283.

qui abritent l'élite des techniciens et ingénieurs de l'industrie génétique, et les « plèbezones » (*pleeblands*), villes à l'abandon où règne l'insécurité¹².

Dans le roman de Verlomme, la terre a été ravagée par la pollution au point que les « déchets de synthèse indestructibles » sont expédiés dans l'espace par d'immenses fusées, des « navelles »¹³, dont on apprend qu'elles vont être supprimées, avec le projet de jeter à nouveau les déchets dans l'océan pour faire des économies (*M* 417). De son côté, « la mer était alors moribonde, et dans son agonie elle entraînait la planète qui la tuait » (*M* 203). Le texte construit le réseau sémantique de la fin du monde : « l'hypertechnologie signifiait la lente agonie du monde marin, du globe » (*M* 238) ainsi que celui de la toxicité liée à l'acidification des eaux. De fait, la pollution marine reste encore visible sur le territoire de Mermere à travers le plastique flottant qui rappelle le *Great Pacific Garbage Patch* : « Un iceberg de plastique, craché par les poumons moribonds de la Terre » (*M* 82), les « banquises plastifiées » (*M* 251), les « bestiaires de plastique qui flottent vers Sable » (*M* 234). En effet, dans le domaine de Sable, ce sont des produits de la société de consommation qui déferlent, surtout « un grand nombre de jouets à la dérive » (*M* 469), qui peuvent réjouir les enfants, mais constituent également des « élixirs de morts » qui empoisonnent la nature (*M* 232). Cette invasion du plastique rappelle la nécessité dans laquelle sont placés les noés de rompre avec les erreurs des terriens. Dans un roman parfois assez manichéen, un personnage maléfique et passablement caricatural, le chef de l'État panafricain Mahmud Al Kaswini, qui représente la « technologie malfaisante » des terriens (*M* 224) et veut empoisonner les noés, « cette race de fuyards » (*M* 201), constitue une allégorie du mal. Parmi ce que le récit appelle les mythes de la Terre se trouvent des récits disqualifiant les noés, les transformant en figures de l'altérité absolue et les excluant de l'humanité : « des terroristes prêts à tout » (*M* 409), « “une minorité ... bandits sans envergure... guérilleros à l'ancienne mode” » (*M* 37).

Outre les pollutions diverses, un autre problème réside dans la surpopulation – une terre « écrasée sous le poids d'une surpopulation infernale » (*M* 410), un thème récurrent des récits en lien avec la crise environnementale, souvent associé à des projets malthusiens pour faire baisser la tension démographique. Le récit précise que l'usage criminel d'un poison a « rayé de la planète un tiers de sa population en six jours » (*ibid.*) dans une forme d'écoterrorisme d'État. Le pouvoir accuse

¹² Margaret Atwood, *Onyx and Crake* [2003], London, Virago, 2020, p. 31 ; *Le Dernier homme*, trad. Michèle Albaret-Maatsch, Paris, Robert Laffont, « Pavillons », 2005, p. 39.

¹³ Hugo Verlomme, *Mermere* [1978], version remaniée et corrigée, Paris, ActuSE, 2020, p. 318. Dorénavant, les références seront indiquées en parenthèses, par *M* suivi du numéro de page.

le savant Nestor Jenkins, dont les mystérieux travaux rappellent ceux de Victor Frankenstein¹⁴, de s'être rendu coupable de négligence et d'avoir laissé échapper le sérum/poison de son laboratoire alors que la formule en a été volée par des hommes de main des autorités. À l'approche de la terre, la faune devient de plus en plus rare, preuve de l'extinction de nombreuses espèces animales (*M* 267).

Récit de fondation : une utopie marine et écologique

C'est sous la conduite de Jenkins que les noés font sécession et fuient la terre pour vivre sur et sous la mer où ils organisent une vie en harmonie avec l'univers maritime, soucieuse de préserver les écosystèmes marins. La « vaste étendue bleue » devient alors Mermere (*M* 85). La délimitation reste imprécise et le roman se contente d'évoquer un vaste océan, unique et sans nom, qui s'oppose au monde des terriens. Jenkins, le père fondateur, quitte la terre avec sa compagne Maya sur son voilier *Thebah* pour rejoindre définitivement le pavillon sous-marin qu'il s'est aménagé (*M* 145). Jenkins joue d'une certaine manière le rôle de Noé et de son arche lors du Déluge en sauvant l'humanité d'une disparition totale (*Genèse* 6-9). Sa devise – « la vérité est subversive » (*M* 497) – est significative car elle renvoie à la fonction contestataire de l'utopie telle que la décrit Paul Ricœur par opposition à l'idéologie qui est davantage conservatrice et vise au maintien du *statu quo*¹⁵. Dans ces deux figures de l'imaginaire social, la fonction subversive de l'utopie s'oppose ainsi au caractère intégrateur de l'idéologie. Le Grand Centre est le berceau de la civilisation noé avec en son cœur le Pavillon Jenkins, « le lieu matriciel des noés » (*M* 154), manière de réintroduire une forme d'idéologie par l'institutionnalisation de la mémoire collective, à travers des archives et des hologrammes qui représentent le récit fondateur (*M* 144). Certains noés éprouvent néanmoins une forme de culpabilité : « après que l'homme eut renié et tué sa mer originelle, les noés n'étaient-ils pas devenus des intrus dans l'univers équilibré des cétacés ? » (*M* 334) Les noés restent des hommes, mais repentis et en harmonie avec l'univers liquide.

Selon les principes du transhumanisme, le noé, considéré comme un « cétacé humain » (*M* 364), relève d'une humanité augmentée : cet *homo aquaticus* est doté d'un « okam », inventé par le savant Okamoto (*M* 412),

¹⁴ « Les découvertes de Jenkins devaient nous faire percevoir un mystère de la vie, de la création, permettre des guérisons... Plus tard, lui et son équipe ont su que cette formule pouvait devenir une arme effroyable, une négation de la vie menaçant l'humanité tout entière. Mais il était déjà trop tard » (*M* 237-238).

¹⁵ Paul Ricœur, *L'Idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1997.

une greffe au niveau de la gorge qui le rend capable de respirer sous l'eau. Une gelée d'algue, l'agareye, protège la cornée du sel marin et permet d'avoir une excellente vision sous l'eau (M 48). Les noés sont parfois dotés d'une puissance mentale particulière, à l'instar de Horn, qui vainc la femelle orque tueuse par la force de son esprit dans une lutte tendue (M 102-103). Le transhumanisme est, on le rappelle, un mouvement qui, en s'appuyant sur les progrès de la biologie et de l'intelligence artificielle, défend l'idée de transformer ou dépasser l'homme pour créer un post-humain, ou un transhumain, aux capacités supérieures à celles des êtres actuels¹⁶. Le roman à la fois montre les dangers d'un usage inconsidéré des sciences et des techniques tout en y recourant avec mesure pour transformer l'humain en être amphibie.

La civilisation noé bénéficie d'ailleurs d'une technologie : un « distillateur solaire » dont l'usage n'est pas précisé mais dont on devine qu'il sert à désaliniser l'eau de mer (M 120), « les fours solaires, les générateurs thermiques, les capteurs de courants, les okams géants abritant le domaine » (M 477). Les noés utilisent des capsules, des « jonas » qui rappellent bien sûr le ventre de la baleine et qui leur permettent de passer de leurs radeaux flottant sur la mer à leurs installations sous-marines. De fait, on ne voit guère cette technologie à l'œuvre ; elle est présente mais utilisée de manière si raisonnable qu'elle paraît inemployée et inoffensive. Au total, les noés restent vulnérables et quasi impuissants face aux terriens qui jouent aux apprentis sorciers, « cette folie électrique, brûlante, hostile dont est saisie la Terre [...]. Que pouvons-nous espérer faire contre leur technologie blindée, nous, presque nus et sans armes ? » (M 232). À l'encontre des valeurs des terriens, ils privilégient le merveilleux en utilisant par exemple l'agartha, une algue d'eau profonde aux pouvoirs magiques car « elle permet d'ouvrir bien des yeux, de faire éclore bien des rêves » (M 69). Contre tout matérialisme, ils valorisent l'onirisme, qui guide les personnages dans les nombreuses scènes de vision du roman. Leur mysticisme s'exprime notamment dans une cérémonie, qui consiste à « offrir des cœurs d'agartha à la nuit » (M 489).

Écriture de l'écotopie

Habituellement, le récit utopique se caractérise par le récit d'un voyageur qui sert de médiateur entre deux mondes et ce

¹⁶ Cf. par exemple l'article d'Emmanuel Picavet, « Réflexions sur le transhumanisme : entre amélioration individuelle et défi pour le progrès collectif », *Diogène*, vol. 263-264, n° 3-4, 2018, p. 185-200.

narrateur/descripteur est ressortissant du pays connu du lecteur. Dans les quatre cinquièmes du récit d'Hugo Verlomme, la narration est intradiégétique, dévolue à divers personnages, avec parfois l'intrusion d'une voix narrative omnisciente qui se fait entendre pour signaler une défaillance des héros à la manière de Stendhal¹⁷. Surtout, le point de vue est originaire du monde nouveau, le pays utopique. Ce n'est qu'à la fin du roman qu'un relais narratif très tardif s'opère et que l'histoire est prise en charge par le navigateur ethnologue, un terrien, dont le nom Emmolrev est l'anagramme de Verlomme¹⁸. Cette figure de l'auteur, à laquelle les héros ont confié des manuscrits, veut faire le récit de son expédition chez les noés afin de décrire leur civilisation. Simple concession au genre de l'utopie, le journal du voyageur, organisé en dix entrées du lundi 22 septembre au samedi 4 octobre, constitue de fait un récit cadre au récit qu'on vient de lire tout en relançant une quête jamais achevée : « Partir, c'est aussi continuer » (M 499). Une autre différence réside dans le fait que le pays inconnu est en fait connu puisqu'il s'agit de la mer qui représente, comme le rappelle l'un des protagonistes, « 71 % de la planète » (M 235). De fait, la taille de Mermere, l'ensemble des mers et des océans, une hyper-mer, est immense, bien plus vaste que celle des pays utopiques habituels, réduits souvent à la taille d'une île ou d'un isolat, d'autant qu'il faut inclure la surface et les profondeurs océaniques. Dans le roman de Verlomme, c'est l'espace utopique, Mermere, qui est central et majoritaire tandis que l'espace des terriens, essentiellement urbain, se situe en périphérie.

L'originalité du roman réside dans le fait d'avoir utilisé l'espace maritime comme lieu de l'utopie et non une quelconque planète ou une petite île à l'écart des voies maritimes. Aucune mer ni océan n'est nommé : c'est un océan global. Les noés co-évoluent avec le milieu océanique dont ils ne sont pas séparés, dans une forme de « trans-corporalité » : toutes les créatures y compris humaines, en tant qu'êtres incarnés, sont imbriquées dans le monde dynamique et matériel, qui les traverse, les transforme et est transformé par elles, selon Stacy Alaimo¹⁹. Le roman se prête à ce que Laura Winkiel appelle « l'hydro-critique », une géocritique adaptée au monde maritime, qui vise à étudier les productions littéraires

¹⁷ Le manque d'attention des héros ne leur permet pas de remarquer « une petite silhouette noire » qui les espionne lorsqu'ils débarquent sur terre (M 295).

¹⁸ Son navire, qui ressemble au *Thebah* de Jenkins, se nomme *Éon*, anagramme ou anacyclique de Noé et non palindrome comme le suggère le roman (M 437).

¹⁹ Stacy Alaimo, *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016. Le chapitre 5 « Oceanic Origins, Plastic Activism, and New Materialism at Sea » s'intéresse plus particulièrement aux phénomènes de transcorporalité océaniques, au travail culturel des récits et des représentations qui relient les corps humains à la mer.

et artistiques comme imbriquées aux échelles spatiale et temporelle, à la géographie et à l'agentivité de l'océan²⁰. L'hydro-critique aborde la littérature dans une perspective politique et, à ce titre, remet en cause les formes tyranniques de pouvoir comme celles émanant des puissances maritimes militaires ou impériales : c'est précisément ce à quoi Mermere se trouve confronté avec l'assaut impérialiste des États terriens. L'hydro-critique prend également en charge ce que Lawrence Buell appelle le discours sur le toxique – « toxic discourse »²¹ – qui représente les phénomènes de pollution et de dégradation environnementale tout en manifestant l'anxiété des sociétés humaines face à la dévastation de la nature. Dans la perspective écocritique océanique davantage encore que terrestre, l'écologie apparaît comme une ontologie de la relation et s'inscrit dans un environnementalisme philosophico-politique par une appréhension plus complexe de l'histoire écologique et de ses implications sociales et idéologiques.

2. Une utopie de la relation et de la liquidité

Le territoire des noés est organisé en domaines – de « minuscules continents » (M 479) réunissant de petites communautés indépendantes comme celle du Volcan, installée dans le cratère d'un volcan sous-marin. Ces espaces apparaissent flottants, comme à la dérive. Une des prémisses de la géocritique selon Bertrand Westphal est la transgressivité, qui ferait de tout espace un ensemble foncièrement fluide, nomade, à la manière de la déterritorialisation promue par Gilles Deleuze et Félix Guattari (*Mille plateaux*, 1980) et du désengagement spatial que la notion implique²².

Déterritorialisation du monde et fluidité sociale

Mermere forme un univers essentiellement liquide, mais contrairement au régime utopique traditionnel, le territoire des noés n'est pas clos sur lui-même : le récit se joue souvent à la limite entre terre et océan, qui ne cessent d'interagir au niveau de l'écotone, une zone de transition écologique entre les deux écosystèmes, adjacents mais différents, un entre-deux en tension²³. Situé en haute mer, Mermere est

²⁰ Laura Winkiel (dir.), *Hydro-criticism, English Language Notes*, vol. 57, n° 1, 2019.

²¹ Lawrence Buell, « Toxic Discourse », *Critical Inquiry*, vol. 24, n° 3, 1998, p. 651.

²² Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », dans *Id.* (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, « Espaces Humains », 2000, p. 9-40.

²³ Cf. la définition d'Eugene P. Odoum, *Fundamentals of Ecology*, 3^e édition, Philadelphia, W. B. Saunders, 1971, p. 157, reprise par Markus Arnold, Corinne Duboin et Judith Misrahi-Barak,

relativement éloigné des rivages terrestres mais reste accessible : le Postier, « une large soucoupe suspendue entre deux eaux » (*M* 244), établit un sas pour les noés avant d'« atterrir », tandis que des régions « tampons » comme Nomans, « à la lisière du désert des terriens » (*M* 255), constituent un *no man's land*. L'action romanesque dramatise les zones de contact qui représentent un point de passage vers le monde des autres. Dans le sens inverse, le restophare géré par Xica, construction flottante soutenue par des bouées, forme un avant-poste où les transfuges de la terre subissent un examen informel de la part de la tenancière avant de pénétrer en territoire noé (*M* 252). Parvenus sur terre, les noés, faits pour la vie de l'eau, se déplacent plus aisément par le fleuve dont ils découvrent la puissance, pour échapper aux poursuites des terriens. Ils ne peuvent s'empêcher d'éprouver un regret écologique, eux qui vivent dans l'eau salée : « toute cette eau douce gâchée ! » (*M* 314)²⁴. Les fleuves, qui relient le temps géologique profond et l'histoire de surface de plus court terme, font partie de l'hydrosphère dans laquelle évoluent les noés. Mermere est faiblement territorialisé, sans frontières politiques malgré la présence de « domaines », et ne se caractérise donc pas par son insularité, même s'il est parsemé d'îles. Il existe des cartes de Mermere que détient Loïk, gardien des archives, comme « la grande carte parcheminée » qu'il prête à Horn pour son voyage (*M* 195). Cette carte renouvelle la cartographie traditionnelle en incluant une géographie sensible, construisant une véritable polysensorialité à partir de repères maritimes, labiles, discrets et évanescents : « des perceptions plus subtiles, tenant de l'impression, de l'atmosphère, des bruits de la mer, de la forme des nuages, de la couleur des nuits ou même... des rêves qui revenaient régulièrement en certains points géographiques précis » (*M* 204). Ces éléments apparemment impropres à l'orientation renvoient, à la fois, à l'ambiance qui permet de faire corps avec les lieux et à ce qu'on a pu appeler le « génie des lieux »²⁵.

L'utopie décrit généralement une société remarquable voire idéale, mais la société noé ne se distingue pas par une organisation sociale particulière : on trouve assez classiquement des personnages masculins pour diriger les divers domaines, mais sans réflexion politique sur le pouvoir et les formes de gouvernement. Les noés n'ont pas d'appareil

« Introduction, Borders, Ecotones and the Indian Ocean », dans *Eid*. (dir.), *Borders and Ecotones in the Indian Ocean : Cultural and Literary Perspectives*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2020, p. 12.

²⁴ Ils font également l'expérience de la pesanteur de l'eau douce, moins dense, dans laquelle Horn a l'impression d'« avoir doublé de poids » (*M* 317).

²⁵ On songe au *genius loci* antique, une réalité concrète que l'homme affronte dans son quotidien, et à l'ouvrage de Michel Butor, *Le Génie du lieu* [1958], Paris, Grasset, « Les cahiers rouges », 2015.

militaire et leur société n'est pas structurée par le travail, dépourvue qu'elle est de toute logique d'accumulation et de production. Leur activité vise surtout à se nourrir : récolte d'algues, pêche, pisciculture et conchyliculture dans des espaces aménagés en terrasses (*M* 332). L'organisation sociale ignore la surenchère sécuritaire ou le système de surveillance paranoïaque que l'on peut trouver dans certaines utopies. Dans une société plutôt fluide du fait de l'absence de frontières et de classes sociales, les structures ne pèsent pas et les individus évoluent librement. Les noés ne considèrent pas leur société comme parfaite mais ils veulent offrir une alternative aux valeurs terriennes : « Les noés ne sont peut-être pas le meilleur système humain, mais ils prouvent que la vie est faite d'autres valeurs qu'un cauchemar d'artefacts et de science » (*M* 239). Pourtant, la communauté noé n'est pas idéalement ouverte – la société utopique est généralement close sur elle-même – et le domaine du Volcan n'accueille pas sans âpres discussions « plus de cent émigrants » venant du domaine de la Grande Plaine (*M* 58), menacés par la proximité agressive des terriens. C'est le chef, Noah, qui insiste pour accueillir d'autres noés, susceptibles de redynamiser leur société en la faisant sortir de son autarcie et ainsi de briser l'équilibre « trop parfait » de la micro-utopie en abyme que forme le domaine du Volcan.

Emmolrev, jouant son rôle d'ethnologue, délivre un savoir sur le peuple observé mais avec une certaine modestie : il insiste sur la fluidité des relations sociales à travers la pratique de la conversation comme fabrique du tissu social (*M* 464). Remplis d'une sérénité qui tient presque de l'essence de leur être (*M* 467), les noés privilégient la spiritualité et le mode de l'intuition qui leur permet de mieux s'accorder à leur interlocuteur. Ils sentent, par exemple, quand une visite est opportune ou non (*M* 480). L'utopie de la relation s'inscrit dans des personnages qui peuvent servir de médiateurs tels les transfuges, passant de la terre à la mer, ou les hybrides comme le protagoniste Horn, fils d'un noé, Noah Noé, et d'une terrienne, Masha, astronaute prise en otage quand sa capsule spatiale amerrit chez les noés et qui finit par se convertir à leurs valeurs et épouser Noah (*M* 30). Noémi porte son statut de transfuge dans son prénom : « noé-mi... moitié-noé... moitié-terrienne... » (*M* 213). L'avenir de l'écotopie Mermere s'envisage de deux manières, dans l'espace et sur terre, mais sans volonté d'expansionnisme impérialiste. Les deux solutions restent en suspens : soit constituer une « arche de Noé miniature » (*M* 460) sur la planète Mu – une « nouvelle terre » (*M* 459) – en envoyant un exemplaire de chaque espèce sous forme d'embryon, sauf peut-être de l'homme afin d'éviter de renouveler les tragédies de la terre ; soit repartir vers les terriens avec Horn, qui a « le mal de terre » (*M* 481),

et envisager une possible « reconquête », mais sans passer par la violence qui est l'arme des terriens et à laquelle il faut renoncer (M 498).

Une écotopie anti-spéciste : la fraternité des vivants

L'écotopie de Verlomme s'inscrit dans ce que Graham Huggan a appelé le « cetacean turn », le changement dans la perception des cétacés survenu au milieu du XX^e siècle : par exemple, la baleine est passée de la figure d'un monstre tueur à un emblème charismatique des combats écologiques – revirement que certains peuples taxent d'hypocrisie et de néocolonialisme de la part des Occidentaux qui veulent leur dicter leur conduite²⁶. Il est vrai que la chasse à la baleine a été associée à des valeurs coloniales comme la conquête, mais cette activité ne peut être dissociée d'une quête métaphysique.

Quoi qu'il en soit, Mermere peut se lire comme une écotopie antispéciste dans la mesure où les relations entre humains et animaux sont renouvelées, échappant au schéma de la domestication et à la conception rationaliste et dualiste inspirée de Descartes qui sépare nettement humains et animaux. Dans son anthologie publiée en 2009, *Why Look at Animals ?*, John Berger montre la manière dont l'ancienne relation entre humain et animal a été rompue à l'ère industrielle, réduisant l'animal à l'état de bête avant d'en faire un simple produit de consommation²⁷. Mermere affirme une continuité naturelle et spirituelle entre les êtres humains et les autres animaux et, ce faisant, signe la fin de l'exceptionnalité humaine par la « convergence des espèces l'une vers l'autre » (M 350) souhaitée par la dauphine Loul et mise en pratique aussi par les noés. Les gros cétacés, cachalots et baleines, mettent volontiers leur puissance physique au service des noés pour les transporter ou convoier des marchandises comme la fusée terrienne (M 177), mais sans aucune contrainte. L'écotopie réalise pleinement le titre de l'essai de Donna Haraway, *When Species Meet*²⁸, une rencontre des espèces qui se modèlent l'une l'autre dans et par leurs contacts au point de revendiquer

²⁶ Graham Huggan, *Colonialism, Culture, Whales : The Cetacean Quartet*, London, Bloomsbury Publishing, 2018. Cf. aussi Philip Hoare, *Leviathan, or the Whale*, London, Fourth Estate, 2009.

²⁷ John Berger, *Why Look at Animals ?* [1980], Harmondsworth, Penguin Books, 2009 ; *Pourquoi regarder les animaux ?*, trad. Katya Berger Andreadakis, Genève, Éditions Héros-Limite, 2011.

²⁸ Donna Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 4 ; *Quand les espèces se rencontrent*, trad. Fleur Courtois-l'Heureux, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2021.

une fraternité²⁹. Contre l'essentialisme, le naturalisme, les identités fixes, Donna Haraway prône des fusions temporaires, des confusions entre les genres, entre les espèces, entre les corps et les machines. Il s'agit d'imaginer de nouvelles « zones de contact » entre êtres vivants et aussi non vivants. Le « tournant océanique » pris par la critique s'accompagne d'un « tournant affectif » et l'anthropologue Hélène Artaud parle de « déferlante affective [qui] va profondément renouveler les principes et méthodologies scientifiques dans le sens d'un rapprochement corporel inédit avec l'animal aquatique »³⁰. Dans Mermere, noés et cétacés entretiennent des relations étroites qui incluent parfois des relations sexuelles, comme entre Noah et la dauphine Loul (*M* 152). À défaut de zoophilie, on pourrait parler d'« hydro-érotisme » à l'instar de Jeremy Chow et Brandi Bushman qui, selon une interprétation *queer*, insistent sur les connectivités érotiques que l'eau favorise au-delà des processus d'inhibition et de contrôle³¹.

Pour autant, la dauphine Loul conserve la mémoire des mauvais traitements imposés aux animaux : « en un autre temps les hommes avaient emprisonné les dauphins pour en faire des esclaves » (*M* 172). Elle évoque le dressage pour le spectacle des aquariums (« pirouettes en musique ») et l'expérimentation animale (« martyrs de laboratoire » *ibid.*). Ces souvenirs correspondent à des pratiques aujourd'hui débattues par les études animales³². De leur côté, les terriens continuent à conditionner les animaux : c'est le cas de Fion Ta, scientifique dévoyée et manipulée par Mahmud Al Kaswini (*M* 110), qui intervient sur le cerveau des orques³³ pour les rendre agressives et les transformer en machines à tuer – « des gladiateurs » (*M* 97) – ce à quoi elle renonce après avoir rencontré Horn et échappé aux terriens (*M* 447).

Au risque de l'anthropomorphisme et d'une disneyfication qui montre de gentils animaux, certains dauphins, marsouins ou baleines portent un prénom, ce qui leur donne une identité et en fait des personnages à part entière, mais qui évitent pour l'essentiel le piège de la

²⁹ Le noé Peyoti parle de Halin, le cachalot, comme de son « frère d'eau » (*M* 169).

³⁰ Hélène Artaud, *Immersion. Rencontre des mondes atlantique et pacifique*, Paris, La Découverte, 2023, p. 197.

³¹ Jeremy Chow, Brandi Bushman, « Hydro-eroticism », dans Laura Winkiel (dir.), *op. cit.*, p. 96-115.

³² Ainsi, Lori Gruen vise à remettre en cause les différentes formes de captivité (zoos, laboratoires, refuges, animaux de compagnie, etc.) et à étendre la compréhension des formes de souffrance subies par les animaux maintenus dans des environnements confinés ou contrôlés. Sa réflexion sur les implications morales du fait de conserver des animaux dans des zoos, des maisons et des sanctuaires et les différences entre ces espaces permet de définir une éthique de la captivité. Lori Gruen (dir.), *The Ethics of Captivity*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

³³ Non transformées génétiquement, des orques servent cependant de gardiennes pour le Grand Centre des noés (*M* 137).

mièvrerie même si l'idylle contrariée entre les baleines Chac et Oona, modulée en une triste complainte, frôle le mélodrame (*M* 166). Les animaux vivent en liberté autour des noés, en interaction et communiquant avec eux par une forme de télépathie. Les relations se caractérisent par une intercompréhension qui passe au-delà du langage même si chacun comprend plus ou moins le langage de l'autre : « Le langage de Chac était moins riche en images et en vocabulaire que celui des dauphins, car son mode d'expression se fondait principalement sur les émotions » (*M* 129).

Utopie de la « fluence » océanique

Mermere forme une civilisation maritime où « tout circule, tout est dans tout » et, comme pour le fleuve d'Héraclite, « il n'y a jamais deux fois le même paysage, jamais deux fois les mêmes sensations » (*M* 81). Entre immersion sous-marine et intimité océanique, la société évolue dans un univers liquide et syncrétique : « Les courants sont des cycles presque éternels qui charrient le passé... Tout se renouvelle et tout s'accumule » (*M* 126) ; « Toute eau mène à la mer et inversement » (*M* 320). L'eau est un intermédiaire et une modalité de connexion. Le mode de déplacement le plus naturel est la nage qui se pratique en harmonie avec les animaux marins dans une relation fusionnelle avec l'océan. Alors que l'océan est habituellement représenté comme une force contre laquelle on lutte, les tempêtes et les ouragans sont parfaitement négociés par les noés, des êtres de l'eau, sans recourir à la technologie terrienne qui s'enorgueillit d'une machine « tenant à la fois du télescope et du canon » (*M* 265) capable de détruire les typhons. Au sein de l'océan, les courants marins, le mouvement des marées, l'oscillation des vagues, le flux et le reflux rythment les relations complexes qu'entretiennent les noés avec les autres espèces marines, contribuant à une écologie culturelle et multi-espèces. Cet univers liquide de flux, de connexions et de variations marque une spécificité matérielle et phénoménologique de l'océan qui favorise l'avènement d'un monde toujours en mouvement.

Dans un numéro de la revue *Atlantic Studies*, Hester Blum suggère d'élargir à l'ensemble des sciences humaines et sociales les études océaniques pour aborder dans une perspective nouvelle « les questions d'affiliation, de citoyenneté, d'échanges économiques, de mobilité, de droits et de souveraineté »³⁴. Monde des échanges et de la mobilité,

³⁴ « By shoving off from land – and nation-based perspectives, we might find new critical locations from which to investigate questions of affiliation, citizenship, economic exchange,

Mermere se caractérise de fait par une véritable « fluidité » ou « fluence océanique », « oceanic fluency » pour reprendre une formule de Sidney Dobrin qui veut dé-terrorer (« un-earth ») l'écocritique tout en proposant une épistémologie « submersive »³⁵.

La civilisation des noés relève du concept qu'Elizabeth DeLoughrey nomme « sea ontologies »³⁶ (« ontologies marines ») pour marquer l'évolution des représentations associées à l'océan, désormais considéré comme un territoire d'interactions multi-espèces, y compris sous-marines, et rattaché à l'histoire humaine. Dans le roman, les ontologies marines sont avant tout relationnelles et s'édifient sur une mise en corrélation des savoirs ancestraux portés par Mush, le vieillard aveugle mémoire du groupe, de l'histoire et des systèmes de connaissances non humains, selon une poétique de la relation et une esthétique sous-marine.

3. Conclusion

La représentation littéraire de l'écotopie de Verlomme peut s'appréhender dans le cadre d'une hydro-critique, d'une écocritique bleue prolongeant l'*Oceanic Turn* pris par les études environnementales. Le roman est un contre-récit à la fois au terracentrisme et à l'anthropocentrisme. Mermere forme une eu-topie davantage qu'une utopie car le lieu, quoique vaste, est identifiable sur la planète Terre et cette océanisation de l'humanité paraît plutôt heureuse. Mermere est une réaction à la catastrophe écologique et n'existe que parce que la Terre a connu une forme d'apocalypse³⁷. L'océan joue un rôle central dans l'écologie globale et l'appréhension de la crise environnementale. La société des noés n'est sans doute pas idéale – utopique au sens propre – mais elle constitue une écotopie, alternative à la civilisation terrienne, respectueuse des écosystèmes marins ainsi que des animaux, considérés comme des égaux. L'écotopie développe une véritable éthique de la relation qui permet de renouveler l'humanisme. Au-delà du merveilleux

mobility, rights, and sovereignty ». Hester Blum, « Introduction : Oceanic Studies », *Atlantic Studies*, vol. 10, n° 2, 2013, p. 151-155.

³⁵ Ce terme est un composé de « submersible » et de « subversive ». Sidney I. Dobrin, *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative*, London, Routledge, 2021, p. 8, 11.

³⁶ Il s'agit d'une épistémologie qui permet d'analyser l'océan comme force continuellement agie par l'humain et le non-humain, le biologique et le géophysique, l'histoire et le présent, mais aussi producteur d'un nouvel imaginaire en lien avec les questions de pollution et de changements climatiques. Cf. Elizabeth DeLoughrey, « Submarine Futures of the Anthropocene », *Comparative Literature*, vol. 69, n° 1, p. 32-44.

³⁷ Cf. Jean-Paul Engélibert, « Après la catastrophe, l'utopie », dans Jean-Paul Engélibert, Raphaëlle Guidée (dir.), *Utopie et catastrophe*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2015, p. 239-253.

mis en scène et qui valorise l'imagination, la civilisation des noés se caractérise par le sens de la mesure, la raison et une absence d'absolutisme.

L'écotopie que forme Mermere fait éclater le cadre spatial conventionnel de l'utopie : un espace ouvert, faiblement territorialisé – pas d'État-nation –, intensément relationnel et propice aux circulations et aux réinventions, un écotone d'où émerge l'écotopie. Elle relève d'un imaginaire mondial ou global de l'Océan en tant que réseau interconnecté, d'une « modernité liquide » exacerbée par rapport à la conception de Zygmunt Bauman. Les flux transnationaux et transocéaniques, la déterritorialisation du capitalisme mondial en viennent à jeter les bases d'un univers marqué par un mouvement permanent à l'instar des vagues, aux yeux de Zygmunt Bauman, qui considère qu'aucune forme de vie sociale n'est capable de retenir longtemps sa propre forme et oppose cette liquidité contemporaine à la « solidité » des institutions et des formes de pouvoir d'hier³⁸. L'hydro-critique favorise une lecture politique du genre littéraire de l'écotopie, qui n'est pas strictement codifié et se caractérise principalement par une préoccupation écologique. Dans cette optique qui est aussi celle de Robert T. Tally, la vocation de l'utopie à l'ère de la mondialisation est de donner un sens au flux du pouvoir transnational de la postmodernité en projetant une nouvelle cartographie postnationale. Alors que la domination du capitalisme mondial semble faire de l'utopie un projet impossible, Tally considère que « [l]'utopie est partout aujourd'hui³⁹ ». Pour cela, il faut considérer l'utopie comme un processus littéraire de modélisation, qui permet de comprendre le monde afin de le réformer, et non comme une simple représentation d'une société idéale d'un autre lieu ou d'un autre temps.

« Le futur n'est pas un espace vierge ; il est déjà balisé »⁴⁰, observe justement Yannick Rumpala qui reprend par ailleurs la formule de Marius de Geus de « navigational compass »⁴¹, mais une boussole de navigation de l'ordre du symbolique. Plutôt que d'offrir le plan d'une organisation idéale, les utopies écologiques jouent le rôle d'un dispositif d'orientation sur le long terme pour accompagner une résolution des problèmes environnementaux observés.

Yves Clavaron
(Université Jean Monnet Saint-Étienne)

³⁸ Zygmunt Bauman, *Liquid Life*, Cambridge, Malden (MA), Polity, 2005 ; *La vie liquide*, trad. Christophe Rosson, Rodez, Le Rouergue/Chambon, 2006.

³⁹ « Utopia is everywhere today ». Robert T. Tally, *Utopia in the Age of Globalization. Space, Representation, and the World-System*, New York, Palgrave Pivot, 2013, p. 9.

⁴⁰ Yannick Rumpala, *op. cit.*, p. 243.

⁴¹ Marius de Geus, « Ecotopia, Sustainability and Vision », *Organization & Environment*, vol. 15, n° 2, 2002, p. 187-201.



N° 18, 2024

RILUNE – Revue des littératures européennes

“Eu-topies. Géocritique du mode utopique
dans les littératures européennes contemporaines”

Alina Bako and Iulia Pietraru
(Universitatea Lucian Blaga)

Dystopian Spaces in the Romanian Novel: A Geocritical Perspective

Pour citer cet article

Alina Bako, Iulia Pietraru, « Dystopian Spaces in the Romanian Novel : A Geocritical Perspective », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 18, *Eu-topies. Géocritique du mode utopique dans les littératures européennes contemporaines*, (Michele Morselli, Gaetano Lacalandra et Camilla Marchisotti, dir.), 2024, p. 19-41 (*version en ligne*, www.rilune.org)

Résumé | Abstract

FR L'article vise à engager un dialogue entre les concepts d'« utopie » et de « dystopie », en utilisant la géocritique comme outil méthodologique. L'idée sous-jacente du texte perçoit l'évolution des espaces utopiques et dystopiques à travers une boucle temporelle : nous proposons une analyse de deux romans roumains publiés après 1945. Ces œuvres traitent de la même période historique du totalitarisme en utilisant des instruments différents : *Biserica neagră* d'Anatol E. Baconsky (écrit en 1970, publié en allemand sous le titre *Die schwarze Kirche*, interdit en Roumanie et publié en roumain seulement après la Révolution, en 1990) et *Amintiri din epoca lui Bibi. O post-utopie*, publié en 2019, écrit par l'auteur contemporain Andrei Cornea. Notre analyse se concentre sur l'observation de la construction des espaces dystopiques et la réflexion des aspects sociaux, économiques et politiques dans le domaine littéraire, ainsi que sur l'évolution vers la post-utopie. Nous soulignons le parcours paradoxal de libération des pesanteurs d'une idéologie oppressive, tout en mettant en avant la rétention d'une mémoire qui façonne le présent de l'auteur. À travers cette exploration, nous avons l'intention d'éclairer la relation complexe entre la littérature et le contexte socio-politique qui l'informe.

Mots-clés : Dystopie, utopie roumaine, post-utopie, espaces, roman, idéologie.

EN This article aims to engage in a dialogue between the concepts of « utopia » and « dystopia », utilizing geocriticism as a methodological tool. The underlying idea of this paper perceives the evolution of utopian and dystopian spaces through a temporal loop : we propose an analysis of two Romanian novels published after 1945. These works discuss the same historical period of totalitarianism using different instruments : *Biserica neagră* by Anatol E. Baconsky (written in 1970, published in German with the title *Die schwarze Kirche*, banned in Romania and published in Romanian only after the Revolution, in 1990) and *Amintiri din epoca lui Bibi. O post-utopie*, published in 2019, written by the contemporary writer Andrei Cornea. Our analysis focuses on the construction of dystopian spaces and the reflection of social, economic, and political aspects within the literary domain, as well as the evolution towards post-utopia. We highlight the paradoxical journey of liberation from the burdens of oppressive ideology, while also emphasizing the retention of a memory that shapes the authorial present. Through this exploration, we intend to shed light on the intricate relationship between literature and the socio-political context that informs it.

Keywords : Dystopia, Romanian Utopia, Post-Utopia, Spaces, Novel, Ideology.

ALINA BAKO

IULIA PIETRARU

Dystopian Spaces in the Romanian Novel : A Geocritical Perspective

1. Avatars of the Romanian utopian genre : from dystopia to post-utopia

This paper explores the process of utopia formation, focusing specifically on the marginal cultural space of South-Eastern Europe, particularly Romania. Literature plays a crucial role in this exploration, as its fictional nature allows for a diverse range of perspectives to emerge from a single reality. By projecting into the imaginary realm, we can facilitate a transdisciplinary analysis that employs tools such as geocriticism to uncover the complex relationship.

The utopian literary genre occupies a unique intersection where social and ideological elements intertwine with cultural, economic, and educational aspects. This convergence shapes a comprehensive project applicable to the originating society. Through this framework, we aim to understand how utopia is constructed in literature and its implications for the broader cultural context in which it is situated. Ultimately, the paper seeks to demonstrate how the exploration of utopia can enrich our understanding of socio-cultural dynamics in a region often overlooked in wider discussions.

Two Romanian dystopias will be discussed (*The Black Church* by Anatol E. Baconsky¹ and *Memories from Bibi's Era. A post-utopia* by

¹ The novel *The Black Church* is one of the most significant works of Anatol E. Baconsky, written during his peak artistic maturity. Completed in 1971, this novel was preceded by a collection of prose that had already set the specific atmosphere of the communist epoch. The book tragically faced censorship under the Romanian communist regime. Despite the ban (The Romanian public heard about it, with excerpts being read on Radio Free Europe), *The Black Church* managed to get published in 1976, but only in a German translation from the Romanian manuscript, entitled *Die schwarze Kirche*. This was the only way foreign readers could enjoy this remarkable work. Baconsky's novel explores the ideological constraints of the 1950s while also foreshadowing the emergence of a new communist regime that would come into full power, with

Andrei Cornea) according to the proposed system of categorization and using the geocritical method, which is legitimate when investigating the same space – the dystopian city – from two different perspectives. In *Geocriticism. Real and fictional spaces*, Westphal systematizes the main elements of geocriticism, which will serve as a methodological support for the analysis of dystopian spaces. These are listed as follows: multifocalization (which means relating to a space from multiple perspectives; it also involves the relationship between the observer and the reference space), polysensoriality (the role of the human senses in the perception of space), stratigraphy (the space is represented according to the temporal component), intertextuality and referentiality (the relationship between real and fictional space/world). Regarding the referentiality, Westphal notes that, unlike homotopias and heterotopias (which provide real representations of spaces), utopia does not indicate a referential space, but activates a kind of incompatibility between referent and fictional representation – the narrative is constructed in the form of projections, at the edge or around a referent (thus, it is an imaginary representation)².

The paradoxical nature of Romanian culture arises from its lack of a formal utopian framework that typically supports dystopian narratives, unlike other European cultures. In Romanian literature, a key work that partially aligns with the utopian genre is *Tiganiada* by Ion Budai-Deleanu (*The Gypsyad*, 1875), which presents a negative, satirical utopia situated in a real space, differing significantly from the utopian projects found in European literature, following the publication of Thomas More's *Utopia* (1516), a text which sets the benchmarks for the new literary species, in the culture of the Renaissance. Consequently, within the Romanian and broader Eastern European cultural context, dystopian discourses not only dominate but were also established prior to the emergence of the utopian model, which is often viewed as the basis for negative utopias. Two primary factors have inherently driven dystopian writing: firstly, the questionable impact of technological and

the iron grip of communism, following Ceaușescu's theses in 1971. The Romanian public was deprived of this novel until 1990, when the dictatorship fell, and all the banned works hidden in the drawers of writers were finally released. The book was published in Romanian in 1990 by a well-known Romanian publishing house. In the political and social context of that time, *The Black Church* represented an act of courage and a form of protest against censorship and oppression. Its publication in 1990 marked an important moment in the history of Romanian literature, bringing to light a masterpiece hidden for nearly two decades. The two novels have not been translated into English; the translation of the selected excerpts is our own.

² Bertrand Westphal, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, trans. Robert T. Tally Jr., New York, Palgrave Macmillan, 2011.

scientific advancements on humanity, and secondly, the influence of totalitarian regimes throughout the 20th century.

Fátima Vieira outlines a foundational scenario that underpins every narrative structure, which is then filled with specific events, resembling an epic pattern. The reader, serving as a guide through a system of social organization, has the knowledge necessary to compare their own society with the one from which they draw insights, allowing them to identify distinctions in idealized terms :

it normally pictures the journey (by sea, land or air) of a man or woman to an unknown place (an island, a country or a continent) ; once there, the utopian traveller is usually offered a guided tour of the society, and given an explanation of its social, political, economic and religious organization ; this journey typically implies the return of the utopian traveller to his or her own country, in order to be able to take back the message that there are alternative and better ways of organizing society³.

Utopia addresses a fundamental and longstanding human desire to navigate and rise above the crises that are inherent in every era. It provides a strategy for envisioning and transforming reality into an idealized present or future. In the Romanian cultural context, the concept of utopia is explored by Corin Braga, who offers a classification system that divides utopian thought into various categories, in *Pour une morphologie du genre utopique*⁴. This analysis not only enriches the understanding of utopian discourse in Romania but also highlights its relevance as a tool for imagining solutions to contemporary challenges. However, we frequently encounter instances of osmosis among utopian discourses, even within a single text that may reflect elements of various other utopian visions. The interpretation of these utopias is highly subjective, as the saying goes : « one man's utopia is another man's anti-

³ Fátima Vieira, « The Concept of Utopia », in Gregory Claeys (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 7.

⁴ In a separate study, entitled *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy (The Morphology of Possible Worlds. Utopia, Anti-utopia, Science-fiction, Fantasy)*, București, Editura Tracus Arte, 2015, Corin Braga stratifies a categorisation of the sub-genres of utopia, according to the nature and purpose of each one. To begin with, he delineates two core *topoi* : utopia and anti-utopia. Then, using the mechanism of inversion, he identifies four subcategories : utopia (« the non-place »), eutopia (« the good place »), dystopia (« the bad place ») and anti-utopia (« the anti-place »). The morphological model proposed by Corin Braga takes into account several dichotomies such as possible-impossible, real-fantastic, positive-negative : eutopia = « possible positive virtuality », outopia = « impossible positive virtuality », dystopia = « possible negative virtuality », negative society, and anti-utopia = « impossible negative virtuality ». We thus have « positive worlds – eutopia and outopia, negative worlds – dystopia and anti-utopia, probable and possible worlds – eutopia and dystopia, and improbable and impossible worlds – outopia and anti-utopia ». See Corin Braga, *Pour une morphologie du genre utopique*, Paris, Garnier, 2018, p. 626. The four subgenres derive from the primary genre. Utopia is the opposite of anti-utopia and eutopia the opposite of dystopia/negative utopia.

utopia, for where one reader deciphers the vision of an ideal society another reader is likely to see the critique of the current society »⁵.

While utopia expresses faith in a better world, the future, and humanity, dystopia depicts a nightmarish universe. Utopia aims to establish a new social construct, whereas anti-utopia critiques and seeks to dismantle the present and its historical roots. These concepts are two sides of the same coin : each distinct but inherently linked to the other. Striving for a utopia requires an awareness that a dystopian aspect may always exist and could potentially dominate : « each of them is distinct, but one supposes the existence of the other. You can aim to create a utopia, but you must be aware that there will always be a dystopian side to it, and that this side can dominate »⁶.

In *The Negative Utopia in Romanian Literature*, Bogdan Crețu observes the unique characteristics of the Romanian cultural landscape, where negative utopian enclaves have existed since the flourishing of utopian literature in the Western world, beginning with the 18th century, as seen in the works of Dimitrie Cantemir and Ion Budai-Deleanu : « At the height of the golden age of utopia during the Enlightenment, we were developing the parody of utopia, or at least discrediting it »⁷. The reasons for these different developments in Europe are linked to the delayed appearance of travel journals in Romanian literature and the insufficient development of urban spaces, which are crucial for utopian constructs. The second half of the 20th century, with the establishment of the communist regime, led to the rise of subversive literature. Thus dystopia became a form of resistance, allowing writers to defend their freedom through fiction.

After the moment of 1989, marked by the Revolution that led to the fall of the Ceaușescu regime, reality adopted forms that can be described as utopian or dystopian, signifying a relationship to the past that can be understood as « post-utopia ». This transition is characterized by a profound transformation in societal perceptions and narratives following the collapse of a totalitarian system. The revolutionary events of December 1989 not only dismantled an oppressive political structure, but also catalysed a re-evaluation of historical ideologies and aspirations. In this context, the term « post-utopia » encapsulates a dual perspective : on the one hand, it reflects the disillusionment with the promises of a

⁵ Corin Braga, « From Eden to Utopia. A Morphology of the Utopian Genre », *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol. 15, n° 44, 2016, p. 8-9.

⁶ Herbert Muschamp, « Service Not Included », in Edward Rothstein, Herbert Muschamp, Martin Marty (ed.), *Visions of Utopia*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 43.

⁷ « În plină epocă de aur a utopiei, în Iluminism, la noi se dezvoltă, așadar, parodierea sau măcar discreditarea acesteia », our translation. Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, București, Cartea Românească, 2008, p. 5-6.

brighter future that were made during the communist era ; on the other hand, it signals a newfound complexity in understanding freedom, identity, and social constructs in the ensuing democratic landscape.

In the aftermath of the revolution, literature and cultural discourse began to explore these themes, oscillating between idealistic visions of progress and the stark realities of socio-political challenges. Authors and artists frequently grappled with memories of the past while also envisioning potential futures – a juxtaposition that often led to narratives imbued with both hope and despair. Hence, the idea of « post-utopia » serves as a framework through which one can analyse the complexities of Romanian society's evolving relationship with its history, characterized by a continuous struggle to reconcile the ideals of liberation with the lingering vestiges of its totalitarian past. While Zygmunt Bauman used the term « retrotopia » to describe a focus on the past without projecting into the future, post-utopia refers to contemporary writings that offer, through reflections on the past, fragmented visions of the present. Retrotopia signifies a longing for a past seen as superior, which entails a revival of traditional values. In contrast, post-utopia involves a dismissal of the notion of a perfect society, advocating for realistic and pragmatic strategies to enhance social and political conditions. This analysis will demonstrate how contemporary dystopias, while oriented towards the past, reveal significant insights into the present. Our approach is particularly relevant because the first text examines first-hand experiences of the beginning of a dictatorship, while the second text reflects on the same dictatorial system from a contemporary perspective, looking back at that past. By analysing both works, we aim to uncover how their depictions of authoritarianism inform our understanding of current social and political issues, highlighting the enduring impact of history on contemporary narratives.

2. Dystopian spaces, contaminated spaces, safe spaces

Spaces are fundamental to the construction of utopia because they require a schematization – an imaginative delineation of boundaries, and the realization of an urban model for social organization. The perception of such a space is influenced by several factors : one's personal experiences within that space, the elements deeply rooted in the individual imagination, and how that space (whether a state, a city, an island, etc.) is mentally configured as a result of one's readings and cultural exposure. Individuals relate to spaces differently based on the emotional resonance they experience, shaped by the various historical and social contexts they

have lived through⁸. This diverse relationship to space reflects the complexity of human experience and underscores how utopian visions can be informed by both personal narratives and collective memories. Ultimately, the interpretation of a utopian space is not static ; it evolves with each individual's journey through different eras, reflecting an intricate interplay between personal, cultural, and historical influences⁹.

Anatol E. Baconsky had a fascinating biographical journey. He was born in 1925 in Cofa-Hotin and pursued his studies at the Faculty of Law in Cluj, where he also developed interests in aesthetics and philosophy. Baconsky made his literary debut in 1945 with the essay « The Social and the Genesis of Art » (« Socialul și geneza artei »), published in the newspaper *Tribuna nouă*. He established himself as a poet during the era of socialist realism, contributing surrealist poems to the collective volume *Anthology of Spring (Antologia primăverii)*. This period marked a significant point in his literary career, showcasing his ability to navigate the complexities of artistic expression under prevailing political constraints.

He served as the editorial secretary and later became the editor-in-chief of the Cluj magazine *Almanahul literar* in 1952, which was subsequently renamed *Steaua*. As a prominent figure within the Steaua literary group, he led efforts to revive the works of interwar writers, who had been banned, rediscovering the values of modernity such as subjectivism, impressionism, interiority, and sentimentalism. This movement was closely followed by a growing interest in subjective poetry. In 1956, Baconsky distanced himself from the principles of socialist realism, which led to accusations of ideological diversion, evasionism, and negativism. He was criticized for organizing literary groups that prioritized aesthetic considerations over ideological conformity. This shift marked a significant turning point in his career, reflecting both his commitment to artistic freedom and the tensions inherent in the political climate of the time. In 1967, he published the volume *Equinox of Fools*

⁸ In a wide-ranging study dedicated to genre and imagined communities (*Imaginary Communities : Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*), Phillip E. Wegner traces the relationship between the social field of the modern state and utopian discourse, and how the utopian project influences reality, drawing on political criticism, social criticism and literary history. Wegner believes that utopias emerge as historically determined spectres of moments of crisis during modernity. See Phillip E. Wegner, *Imaginary Communities : Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*, Berkeley, University of California Press, 2002.

⁹ In this vein, Barbara Piatti puts forward the idea that « authors also indulge in creating entirely new worlds with totally imaginary settings. These options – both faint and strong correspondences between geospace and textual space, as well as various connections that can be discovered to exist somewhere in between – have to be taken into account ». Barbara Piatti, Hans Rudolf Bär, « Mapping Literature : Towards a Geography of Fiction », in William Cartwright, Georg Gartner *et alii*, *Cartography and Art*, Berlin, Springer, 2009, p. 124.

and *Other Stories (Echinouxul nebunilor și alte povestiri)*, and, in 1968, *Remember*, vol. I : *Travel Diary* and vol. II : *Pseudo-Travel Diary*. He passed away in Bucharest during the earthquake of 1977¹⁰.

In *The Black Church*, Baconsky creates a dystopia that presents an anti-communist ideological narrative. This work features poetic and surrealist elements that contrast sharply with the harsh realism characteristic of early twentieth-century dystopian literature, such as that found in Orwell's works. Although written in 1970, *The Black Church* was not published until 1976 in West Berlin under the title *Die schwarze Kirche*¹¹, and it only became available in Romania in 1990¹², after the fall of communism. The delay in its publication was due to the book's failure to conform to the cultural norms imposed by the political regime. In the context of this allegorical and parabolic novel, the depicted spaces and characters represent elements of butaphoria, grotesqueness, alienation, and absurdity. These features serve to underscore the themes of dislocation and disillusionment within the narrative, highlighting the impact of totalitarianism on both individuals and society. Baconsky's character says that « Thus, the reality from which I sought to escape was becoming increasingly entrenched and assertive in claiming its dominion over me »¹³. This writing falls into the sub-genre of dystopia, as defined by Corin Braga, in which an « imaginary city is constructed by selecting the negative components of the image of the real historical society and reassembling them in a vision inferior to the landmark »¹⁴.

If utopias aim to establish stability, dystopias work to disrupt it by creating an imbalance within the narrative world and short-circuiting the references to the phenomena or ideologies experienced by individuals. The beginning of the novel introduces a crucial element that sets the stage for the story : the notion of « homecoming » within a serene atmosphere. As typical in many dystopian narratives, the author employs a narrative device known as the utopian witness, which legitimizes the existence of

¹⁰ See the complete description in Eugen Simion (ed.), « Anatol E. Baconsky », *Dicționarul General al Literaturii Române*, vol. I, București, Editura Univers Enciclopedic, 2004, p. 301-304.

¹¹ Anatol E. Baconsky, *Die schwarze Kirche*, trans. Max Demeter Peyfuss, Berlin, Ullstein, 1976.

¹² Anatol E. Baconsky, *Biserica neagră*, in *Scrieri*, vol. II, *Proze*, București, Cartea Românească, 1990, p. 7-242.

¹³ All the fragments here are excerpts from Anatol E. Baconsky, *Biserica neagră*, in *Scrieri*, vol. II, Chișinău, Editura Știința, 2022, in our translation : « Așadar, realitatea din care încercasem să evadesc nu făcea decât să se constituie mereu mai temeinic și să-și revendice drepturile asupra mea ». *Ibid.*, p. 92.

¹⁴ « [Imaginară] construită prin selecția componentelor negative, ale imaginii societății istorice reale, și reasamblarea lor într-o viziune inferioară reperului ». Corin Braga, « Lumi ficționale. O taxinomie a genului utopic », in *Id.* (ed.), *Morfologia lumilor posibile*, *op. cit.*, p. 57-58.

this new space. The protagonist-narrator returns to his hometown, which has been reconstructed according to the absurd logic of the communist regime. He is plagued by suspicions and foreboding, accompanied by a peculiar sense of anxiety that reflects the pervasive atmosphere of non-existence and languor that envelops the concealed reality :

I was returning home, shadowed by a sense of foreboding [...]. The straight, wide streets had the air of empty warehouses [...]. The triangular square near my house was filled of crows and seagulls. Passersby stared at me with persistent glances, as if I were an unwelcome stranger [...]. I was always hurrying my steps, with the feeling that I was heading for a treacherous refuge that was late in coming my way¹⁵.

The regular lines, lack of colour, emptiness, and geometric shapes that appear to organize the space, all illustrate a process of asepticization, reflecting an aspect of the ideology that was permeating society. Such a place is hard to spot, even if sometimes the fictional (imaginary, new) space is created with the help of references to « geospacer », an idea discussed by Barbara Piatti¹⁶ (in our case, the Romanian space). Baconsky selects a port city as the backdrop for the subtextual camouflage of the indigenous society, where a diverse array of synesthetic experiences converges, such as the ringing of bells from the old churches. « We had inherited them for generations ; we were born with their sound in our ears, just as the sea lingered in our nostrils with its scent of fresh and decaying algae. Just as life itself, with its insidious inertia, had atrophied our awareness of our daily actions, turning us into officiants of its implacable ritual »¹⁷.

This polysensory experience – one of the principles of geocriticism employed by Westphal in *Geocriticism : Real and Fictional Spaces* – helps define the concept of retrotopic space, which evokes nostalgia for a protective and idealized past. Whenever a space engages the senses, this sensory information undergoes a mental process that shapes the observer's perception of that space.

In this context, the city and all its administrative and geographical components function as a topophrenic space. The term « topophrenic »

¹⁵ « Mă întorceam spre casă umbrit de presimțiri [...]. Străzile drepte și largi aveau aerul unor magazine goale [...]. Piața triunghiulară din vecinătatea casei mele era plină de ciori și de pescăruși. Trecătorii mă observau cu priviri insistente ca și când aş fi fost un străin nedorit [...]. grăbeam mereu pașii, cu sentimental că mă îndrept spre un refugiu perfid care întârzie să-mi apară în cale ». *Ibid.*, p. 83.

¹⁶ Barbara Piatti *et alii*, *op. cit.*, p. 182.

¹⁷ « [Clopoțele bisericilor vechi] le moștenisem de generații, ne născusem cu sunetul lor în auz, tot așa cum marea ne stăruia în nări cu mirosul ei de alge vii și moarte, tot așa cum viața însăși cu inerția ei ticăloasă ne atrofiase conștiința faptelor noastre de fiecare zi, prefăcându-ne în oficiați ai ritualului ei implacabil ». Anatol E. Baconsky, *op. cit.*, p. 83.

refers to the relationship between place (*topos*) and the mind (*phrenos*), highlighting how specific locations evoke emotional and psychological responses in individuals. This interplay suggests that the physical characteristics of the city – its sounds, smells, sights, and overall atmosphere – inform and influence the observer’s memories, emotions, and interpretations of their environment, ultimately affecting their understanding of both the actual and idealized meanings of that space.¹⁸ The only area that remains accessible is the shoreline, which appears to be both a starting point and a point of escape.

In dystopian narratives, there exists an ontological break, as readers are accustomed to analysing situations based on their own realities. The protagonist from *The Black Church* never has a stable home ; instead, he is assigned living spaces that align with his new directives and pursuits. Each of these assigned rooms feels prison-like – damp, chaotically arranged, and dominated by the same obsessive shade of red, which alludes to the colours of the Communist Party. Initially, the protagonist resides in a rented room in a landlady’s house, where he discovers a pink envelope – an image that recurs throughout the novel. Inside the envelope, he finds a bust of an old idol, reminiscent of Stalin, along with an invitation to the League of Beggars headquarters. This scene underscores the oppressive and surreal circumstances of his environment, reflecting the themes of control and manipulation that permeate the dystopian experience. This mystical group, an esoteric sect, serves as an allusion to the communist regime and the secret associations that ideologically influenced society.

Subsequently, he is moved against his will to a room in the verger’s house at the Black Church. This new space is characterized by a lack of privacy and peace ; it is constantly disturbed and feels like a lonely burrow : « I was feeling like an object without belonging, whose usefulness and meaning people had suddenly forgotten. With mechanical steps I set off in a direction dictated by absence and randomness »¹⁹.

In this constructed alternative world²⁰, the Black Church serves as the central hub of the league, a malevolent centre of power that acts as a tomb for both no one and everyone :

¹⁸ See Robert T. Tally Jr., *Topophobia : Place, Narrative, and The Spatial Imagination*, Bloomington, Indiana University Press, 2018.

¹⁹ « Mă simțeam ca un obiect fără apartenență, căruia oamenii i-au uitat dintr-odată utilitatea și sensul. Cu pași mecanici pornii într-o direcție dictată de absență și de hazard ». Anatol E. Baconsky, *op. cit.* p. 94.

²⁰ As in science fiction or fantasy fiction, the author of a utopian/dystopian text builds their narrative starting from a subjective primary world. All the literary forms mentioned above form the semantic basin of possible worlds, in which geographical, cultural, ideological elements of the Romanian space together with national identity are defamiliarized. See Marius Conkan, « Lumi

It had been a long time since I last visited the Black Church, the oldest and most imposing structure inherited by the city through its apocryphal history. Perched on the seashore in a secluded area that was once the center of the old fortress, its dark silhouette now looms over the remnants of the ruined walls that surrounded it in its prime, as well as a few makeshift shacks inhabited by the impoverished, scattered among blackened stone slabs and weeds. Massive and dark, with thick walls and buttresses, and spires and domes harmoniously designed in the Byzantine style, the church resembled a forgotten fortress, conquered by time and shadows. Beyond it, after a desolate area overtaken by brambles, lay fragments of additional ruined walls, followed by one of the bastions, and finally, the port²¹.

The Black Church serves as the irradiation nucleus of communism, appropriating individual thought and transforming it into a vision of unanimity. It has become a desacralized space where traditional church services no longer take place ; instead, only funerals – particularly those of young intellectuals – and orgies that unleash primal instincts are held. In this setting, the routines of a mechanically functioning world, represented by the maid, the verger, and the three porters, become homogenized alongside the protagonist's life. Within this dystopian framework, power dictates the balance or imbalance of societal dynamics through various mechanisms of coercion. Consequently, the port city relies on this centre of power, the Black Church, which is an essential condition for the existence and functioning of the urban space.

The gradual emergence and disappearance of enigmatic characters, such as the three men, the servant in the professor's house, and the gravediggers, they all exhibit a calm and impassive demeanour. They appear unaffected, submissive, taciturn, and inflexible, which serves as another indication of the dystopian world, juxtaposed against the orgies and abuses taking place in the verger's house. In this environment, intellectuals are reduced to mere tools of the verger, while the city's metaphysicians are criticized for their flawed reasoning. Additionally, a window in the protagonist's room overlooks the cemetery by the sea, further emphasizing the bleakness of his surroundings. The inability to escape is also attested to by the landscape outside, « everything seemed

alternative » [« Alternative Worlds »], in Corin Braga (ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România*, vol. I, *Imaginar literar*, Iași, Polirom, 2020, p. 392-408.

²¹ « Nu mai fusesem de mult la Biserica Neagră, cea mai veche și mai impunătoare din câte moștenise orașul de-a lungul unei istorii apocrife. Așezată pe țărmul mării într-o zonă singuratică, unde cândva era centrul vechii cetăți, profilul ei întunecat domina azi urmele zidurilor ruinate care o înconjuraseră în vremea ei de mărire și câteva cocioabe improvizate de sărăcime printre lespezi de piatră înegrite și bălării. Masivă, întunecată, cu ziduri groase și contraforturi, cu turla și cupole armonizate după moda Bizanțului, părea o fortăreață uitată, cucerită de timp și de umbre. Mult mai departe, după un spațiu pustiu invadat de mărăcini, continuau alte fragmente de zid ruinat, apoi unul din bastioane și, în sfârșit, portul ». Anatol E. Baconsky, *op. cit.*, p. 94.

to me like a foreign body inserted into a confused organism »²². Another feature of the negative utopia is the absolute control of every element of the city and the existence of a constant pressure of external forces upon the individual.

The protagonist is unable to act ; he feels as though he is outside his own body, controlled by an external force ; he is reduced to a mere marionette of the system. The empty spaces are often described as « haunted by a bitter light », conveying a sense of emptiness resulting from a lack of meaning and the illogical organization of society. People run, hide, and isolate themselves in a society marked by suspicion, with very few passers-by on the streets. Other indicators of this dystopia include pervasive tattling and a constant sense of surveillance ; the protagonist is followed everywhere – whether in the cemetery, at the church, or by maids and the verger.

Additionally, there are secret archives and the League of Beggars, which functions as a body that enforces legislation and dictates every aspect of life. Absurdity reigns : people are born and die on command, and killings occur without reason. Nothing is negotiable, and propaganda is delivered through a single voice that recites the anthem of submission, along with slogans and meaningless speeches. The language of poetic essence stands in stark contrast to the “wooden language” of the League's supporters, who utter flattery and pseudo-words in a sluggish tone – « the verbal garbage spewed daily by all the parlances who rot here or elsewhere »²³. Baconsky uses the Orwellian phrase « new speech »²⁴ to indicate the dogmatic discourse delivered without rational foundation. Another typical aspect of a totalitarian society is people's fear of expressing their opinions, as they are, « bent under the burden of silence »²⁵.

The urban space dismantles any hope ; it is paralyzed and paralyzing :

Dead before it is alive, or agonizing from a birth doomed to never end...
a city that smothers all that is dear, while casting gold and gems into the path
of corpses ; a tomb-city for high and cold thoughts, a simpering city, a victim-
city, a city of cretinous candor ! NO ! NO ! NO ! Forever NO to this land that
seeks chains, dreams of chains, lives in chains, sleeps, breathes, hears, and
thinks in chains !²⁶

²² « [Fiecare] lucru îmi părea un corp străin introdus într-un organism derutat ». *Ibid.*, p. 95.

²³ « [Gunoaiete] verbale scuipate zilnic de toate graiurile care putrezesc aici ori aiurea ». *Ibid.*, p. 127.

²⁴ « [Noului] grai al tuturor ». *Ibid.*

²⁵ « [Aplecați] sub povara mutismului ». *Ibid.*, p. 128.

²⁶ « [Mort] înainte de a fi trăit sau agonizând dintr-o naștere blestemată să n-aibă moarte...
cetate care înăbușă tot ce-i drag și scuipă aur și nestemate în calea cadavrelor, cetate-cavou pentru

It reveals the prohibition of any solid, reasoned thinking and the exclusion of intellectuals from the social fabric. Everything is designed to promote uniformity and render individuals susceptible to manipulation by stripping away any capacity for resistance. Another significant space within the dystopian regime is the Night Asylum, constructed on the site of the national library, as all libraries and museums have been abolished. Inside this institution, Stalin's bust stands in stark contrast to the surrounding décor.

The butler led me up an alabaster staircase covered with old, luxurious carpets, illuminated by bronze, crystal, and earthenware lanterns. We then entered a drawing room adorned with burgundy silk wallpaper, featuring walls filled with sumptuous mirrors and paintings of erotic scenes. At the back of the room, on a pedestal, the same bust – this time cast in gold – stood between large candles and three-armed silver candlesticks, where white candles burned brightly²⁷.

The bleak colour palette of the spaces and the strong synesthetic correspondences are vividly expressed : grey waters, frost, snow, dense darkness, dampness, lifeless troughs, decaying mosaic quays, dead bastions, and miserable brothels, « it was a late autumn day, rotting grass, damp ground with a musty smell, sick air with dirty beads »²⁸.

Those who disrupt the oppressive urban silence are the beggars²⁹. This serves as an allusion to the manipulated, deluded, and aggressive individuals who fulfil the narratological function of a narrative superstructure, akin to a chorus in ancient epic poetry. They advocate the voice of the communist propaganda, preaching doctrine through concealed messages such as : « through humility and mercy we will liberate the world »³⁰, « pity, humility, modesty »³¹, their fundamental principles that subsume obedience and false abnegation (of the new state order).

gândurile înalte și reci, cetate-surâs, cetate-victimă, cetate-candoare cretină ! NU ! NU ! NU ! pentru totdeauna NU acestui meleg care caută lanțuri, visează lanțuri, trăiește lanțuri, doarme, respiră, aude și cugetă lanțuri ! ». *Ibid.*, p. 89.

²⁷ « [Majordomul] mă conduse pe o scară de alabastru acoperită cu vechi și scumpe covoare, luminată cu lampioane de bronz, de cristal, de faianță ; traversarăm apoi un salon îmbrăcat în tapet de mătase vișinie, cu pereții plini de oglinzi somptuoase și de tablouri cu scene erotice. În fund, pe un pedestal, același bust, dar de data aceasta turnat în aur, stătea între candel mari și sfeșnice de argint cu trei brațe, în care ardeau lumânări albe ». *Ibid.*, p. 109.

²⁸ « [Era] o zi de toamnă târzie, iarbă putrezită, pământ umed cu miros de mușchi, aer bolnav cu mărgăritare murdare ». *Ibid.*, p. 94.

²⁹ Their humble condition is at odds with the League's status, « in League circles a shameless affluence reigned ». *Ibid.*, p. 154.

³⁰ « [Prin] umilință și milostenie vom elibera lumea ». *Ibid.*, p. 87.

³¹ *Ibid.*, p. 92.

Multi-focalization is a concept that involves both pluri-perspectivism – wherein the same space is represented fictionally across various literary texts by different authors, and even across different cultural epochs – and the dynamic relationship between the observer and the reference space. This concept recognizes that a single location can be perceived and interpreted from multiple viewpoints, allowing for a richer and more complex understanding of that space. Each perspective offers unique insights and contributes to a multifaceted portrayal of the setting, highlighting how personal experiences, cultural contexts, and historical backgrounds shape one's interpretation of the environment. Through multi-focalization, readers can appreciate the diversity of meanings associated with a particular space and understand how different narratives converge or diverge around it³². Through different perspectives, the Black Church can be understood not only as a religious site but also as a symbol of power, oppression, and community, reflecting the diverse meanings it holds for various characters within the narrative. Thus, the point of view of the inhabitants of the city is endogenous³³, and that of the observer-narrator is allogenuous : « I was and was not a stranger. I had returned only halfway to the city of my parents and my ancestors, who were sleeping under black and white flagstones on that shore doomed to exist from memories... past or future memories, memories of yesterday, tomorrow, of never »³⁴.

The memory of the birthplace fades, leaving the hero as a stranger in a defamiliarized space. The affective relationship between the narrator-protagonist and the dystopian environment, shaped by memories and

³² According to Westphal, « the point of view is relative to the situation of the observer with respect to the space of reference. The observer engages with this space through a number of relations ranging from those of intimacy or familiarity to those that are more or less absolutely foreign ». Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 128.

³³ According to these variations, Westphal notes three points of view/ modes of focus of the observer, corresponding to the three levels of perception of the spatial referent : the point of view can be endogenous (there is an autochthonous vision of space), exogenous/exotic (the traveller's vision of the new space) or allogenuous (determined by a space that is neither fully familiar, nor foreign, exotic). The network of points of view/multi-focalisation, in terms of dystopian space, looks at how the perception of this type of space influences its artistic representation. In the case of utopias (the spaces depicted being overtly fictional, imaginary), we are dealing with a binary system of analysing the perspectives, in the sense that the sum of all the perspectives of the characters in the utopian texts represents two foci in the logic of multi-focalisation – namely, that of the locals (endogenous autochthonous point of view) and that of the traveller/observer (allogenuous or exotic exogenous point of view). When we explicitly discuss a utopia, there are implicitly two points of view that we analyse as such, because we are not talking about real representations of space, as in the case of homotopias and heterotopias.

³⁴ « [Eram] și nu eram străin. Mă întorsesem numai pe jumătate în orașul părinților și al străbunilor mei, care dormeau subț lespezi albe și negre pe țărnul acela sortit să existe din amintiri... amintiri trecute sau viitoare, amintiri de ieri, de mâine, de niciodată ». Anatol E. Baconsky, *op. cit.*, p. 86.

shadows of spatial recollection, is expressed through a language rich in surrealist poetic foundations. The protagonist's spatial memory offers him retrospective landmarks that starkly contrast with those present in the current diegesis. In this altered reality, the dimensions of time and space dissolve ; everything is reduced to a linear existence, and individuals become automated « machines for living mystified events »³⁵. This depiction underscores the disconnection between past and present, as well as the loss of meaningful engagement with the world around them : « I felt I was forgetting or knowing false things, invented by a treacherous pseudo-memory, I felt a pseudo-life was overwhelming me, forcing me to live it »³⁶. The sense of reality and the perception of spatial references are dictated by the pseudomemory of a dehumanized, mechanized individual.

An illusory effect of acceptance is created as the narrator-character is repeatedly told various false facts until his mind accepts them as truth : « I was only telling the truth. That was all I knew, but that truth had gradually been mystified into a bald-faced lie. The truth that I once knew had long since disappeared, replaced by another that was deceptive, becoming lost among obscure events »³⁷.

He becomes ensnared in the web of the irrational, gradually and imperceptibly descending into a social hell. In this process, he comes to master the language of his new reality ; the behaviors of others begin to reflect his own, and his memory is forcibly infiltrated by a pseudo-awareness of meaning.

If this space-time continuum represents a dystopia, then foreignness is perceived as a form of utopia.

Their foreignness was an ideal nowhere, a non-existent and impossible world, which you invoke without knowing it yourself and without believing in it - a world born of the feeling that your miseries must have their antipodes somewhere in a geography wrought by the reflections and longings of all the disinherited. But where will my own foreignness, which I have never fully renounced, find its place ?³⁸

³⁵ « [mașini] de trăit evenimente mistificate ». *Ibid.*, p. 121.

³⁶ « Simțeam că uit sau că știu lucruri false, inventate de o pseudomemorie trădătoare, simțeam că mă copleșește o pseudo viață, obligându-mă s-o trăiesc ». *Ibid.*

³⁷ « [Nu] spuneam decât adevărul. Era tot ce știam, însă adevărul acesta se mistificase treptat, devenind o minciună sfruntată. Adevărul pe care-l știam eu dispăruse de mult, înlocuit de altul ce se disimula, pierzându-se printre evenimente obscure ». *Ibid.*, p. 103.

³⁸ « Străinătatea lor era un nicăieri ideal, o lume inexistentă și imposibilă, pe care o invoci fără s-o știi tu însuși și fără să crezi în ea - lume născută din sentimentul că mizeriile tale trebuie să-și aibă antipodurile undeva într-o geografie lucrată de refulările și nostalgiile tuturor dezmoșteniților. Dar oare propria mea străinătate, la care nu renunțasem niciodată pe de-a-ntregul, unde va fi sălășluind ? ». *Ibid.*, p. 168.

The transition between the spaces reconstructed from fragments of memory and the borderline experiences that the protagonist undergoes in the present narrative results in an alienation from his own being. He is involuntarily drawn into the collapse of a transformed world, forced into a marginal existence. This situation represents a cognitive experiment – the utopian project – which, as the narrative unfolds, transcends the initial scenario and evolves towards an ultimate en-topia, where the project is implemented in reality. The abuse of power, the political system devoid of humanity, and the herd mentality that stifles independent thought serve as caustic allusions to the socio-political practices of Romania during the national-communist period. Baconsky's dystopian discourse critically examines the present, set in a marginal harbour space, and dismantles the existing ideological and cultural systems. He renders a necro-geographical world marked by decay and desolation.

The pervasive dark melancholy present in the novel's narrative undertone has been a hallmark of Baconsky's poetry since the post-realist socialist phase, and it extends deeply into the text in question. This sense of despair reflects not only the societal conditions of his time but also the existential struggles faced by individuals under oppressive regimes. Through this lens, Baconsky not only critiques the past but also engages with its lingering impacts on contemporary reality.

3. Post-utopia, retrotopia and Big Brother

Memories from Bibi's Era : A Post-Utopia by Andrei Cornea critically and self-reflexively investigates the conditions of collective memory following the Romanian dictatorship through a re-evaluation of the past within the context of current reality. This metatextual approach illustrates the mechanism of memory and its function in reflecting societal changes. The fertile dialogue established between Cornea's work and George Orwell's canonical novel of the 20th-century dystopian genre, *1984*, is evident through various aspects of metafiction. The *mise en abyme* elucidates the process of writing this "dark utopia", capturing the perspective of an author who resists the traditional role of a novelist – describing himself as « a disembodied shadow-maker, an animator of drawings to frighten grown children »³⁹. This self-awareness regarding the act of creation and its implications enhances the narrative's depth and complexity. Post-utopia remains anchored in a profound process of

³⁹ « [Un] născocitor de umbre fără trup, un animator de desene de speriat copiii mari ». Andrei Cornea, *Amintiri din epoca lui Bibi. O post-utopie*, București, Humanitas, 2019, p. 41.

recovering a vanished reality, as society seeks to shed its deceitful trappings.

Andrei Cornea (born 1952 in Bucharest, Romania) is an essayist and translator who currently serves as a university professor in Bucharest. He graduated from the Faculty of History and Art Theory, as well as the Faculty of Classical Languages in Bucharest. Cornea made his publishing debut in 1977, with the volume *From the Navigation Map to Sightseeing*.

He has worked as a museographer and later as a researcher at the Institute of Art History in Bucharest from 1987 to 2007. In the late 1990s, he served as an editor at the BBC radio station. Over the course of his career, he has received numerous awards, including the Professional Writers' Association Prize (1995), the National Museum of Romanian Literature Prize (2009), as well as accolades from the magazines *Cuvântul* and *România literară*. He published other volumes of philosophical essays like *Penumbra, Platon. Filozofie și cenzură* (*Penumbra, Plato. Philosophy and Censorship*), *Turnirul khazar. Împotriva relativismului contemporan* (*The Khazar Joust. Against the Contemporary Relativism*), *De la Școala din Atena la Școala de la Păltiniș sau Despre utopii, realități și (ne)deosebirea dintre ele* (*From the School of Athens to the School of Păltiniș or On Utopias, Realities and the (Non) Difference Between Them*).

The author introduces a documentary aspect and provides clues that suggest a utopian background with a clearly recognizable social referent : the communist and post-communist indigenous society, characterized by degeneration resulting from excessive tolerance that has turned into apathy. The opening pages evoke a well-known literary work from that era, *The Good Soldier Švejk* by Jaroslav Hašek, in which the protagonist is arrested for removing the emperor's portrait, which is soiled by fly droppings. Similarly, Andrei Cornea's character observes a space stained by the remnants of a former dictator's portrait, which can only be inferred.

The spaces in the novel create a utopian pathway, particularly through the depiction of the London Chestnut Café, which serves as a place of community and is reminiscent of the Prague pub that Švejk frequented. Winston Smith, Cornea's post-utopian character, represents the last bearer of collective memory and an observer of human nature ; he belongs not only to the present society, but also to the past, characterized by the era of SOCENG (English socialism) and the dictatorship of Big Brother.

The narrative is framed within urban space, utilizing London's cosmopolitanism to convey a protean image. This setting highlights the complexities of identity and memory amid the shifting landscapes of social and political realities. In line with the « spirit of the continuous

and general renewal of London and the universe »⁴⁰, the café decor, the names of the streets and personalities (the abbreviation of the dictator's name turns repugnance into derision and favours unanimous oblivion), beliefs, creeds, slogans, means of transport, etc. are changed. What remains invariably, however, is the place where the portrait of the former dictator Bibi/B.B./Big Brother (Ceaușescu's analogue) hangs, marked by a huge, faded stain, a sign of the inextirpable past : « We haven't been able to wipe the trail well, though we've rubbed it with everything ; the cursed thing kept coming out »⁴¹. The true catalyst of Andrei Cornea's dystopia is not necessarily the extra-fictional social reality, but rather the overarching phenomenon of forgetting – specifically, the forgetting of “the truth”. In this context, remembering and forgetting act as metaphorical concepts that play a critical role in shaping both individual and collective memory⁴².

Orwell's legendary character, Winston Smith, is transhipped from dystopia into Andrei Cornea's post-utopia, which, despite its democratic appearance, tends to repeat the past due to the suppression of truth through amnesia. Winston ends up being accused of distorting and caricaturing historical events in his spurious “novel” submitted for publication, of his memory not necessarily being historical, collective memory, but only a facet of it : Robertson reproaches him that « your novel [...] is, so to speak, dramatic embellishment, exaggeration »⁴³. Nevertheless, Robertson agrees to publish the manuscript, but not as a memoir ; instead, it will be presented as a novel, incorporating historical inserts and adopting a detached tone within a heterodiegetic narrative. Essentially, it becomes a negative utopia in the tradition of Thomas More, set in a distant or even imaginary land, albeit under a different title (instead of *Memories of 1984*, let it be *Nineteen-eighty-four*) and under the pseudonym George Orwell, to avoid possible lawsuits, especially now, on the eve of the presidential elections.

Surprisingly and illogically, Bibi will run again for president (on behalf of the nationalist-populist party, Movement for National Revival) and will be democratically elected by the people.

This time, the regime is returning through elections, disguised as democracy. Even if it abandons the old methods of governance, it will establish a policy that relies on an illusory, behind-the-scenes controlled

⁴⁰ « [Spiritul] înnoirii continue și generale a Londrei și-a universului ». *Ibid.*, p. 11.

⁴¹ « N-am reușit să ștergem bine urma, deși am frecat-o cu de toate ; tot ieșea la vedere blestemată ». *Ibid.*, p. 12.

⁴² See Andreea Mironescu, « Postcomunismul ca spațiu al amintirii. Considerații conceptuale », *Revista Transilvania*, vol. 1, 2016, p. 34-39.

⁴³ « Romanul tău [...] e, ca să zic așa, îngroșare dramatică, exagerare ». Andrei Cornea, *op. cit.*, p. 66.

freedom – essentially a dictatorship in a velvet glove, imperceptible to the masses, thereby creating a pseudo-democracy. The new ideology employs the same deceptive tactics for indoctrination and persuasion, albeit with softer methods.

Winston acts as a mere witness aiming to convey the truth, rather than portraying himself as a novelist seeking a complementary perspective on history. The diary of Bibi's memoirs was confiscated during the Communist era and was only returned after the 1984 revolution. The protagonist states vehemently ... : « I don't want to change myself. I don't want progress. I don't need to refresh myself. I'm not going down the road to oblivion like all the other callows. Never. It's a good thing I wrote it all down there [...]. And if I remain here the last one the last one unrefreshed, I will be the man who testifies, who does not forget what should not be forgotten »⁴⁴. Reminiscent of the censored manuscript of the Black Church, this event leads to the destruction of his reputation and self-esteem. He is accused of plagiarizing George Orwell, an author almost unknown to the British public and unfamiliar to Smith himself, particularly with his novel *1984*, published before the atomic war. The authenticity of his memoirs is thereby called into question. Ultimately, overwhelmed by these accusations, his mind becomes clouded, and his memory atrophies completely. Paradoxically, « Winston Smith has taken refuge in almost complete self-forgetfulness »⁴⁵. Smith, like everyone else, becomes an instrument of the new organization. However, we learn from O'Brien himself that the diary is not plagiarized ; it is a mere copy of a copy, because the source of Big Brother's ideology is Orwell's dystopia itself. After the atomic war, Bibi discovers the Orwell document, extracts the ideology from the dystopian text, faithfully follows the plan, and applies it to native society, thereby constructing English socialism. This time, the authorship of the dystopian society represents a distinctly dystopian project, rather than a utopian one, as is usually the case.

Andrei Cornea employs English characters to highlight their apparent remoteness from the Romanian context, yet they are recognizable through their contextualized language and sense of national identity. The novel offers a post-historical account of the communist era, analysed objectively ; reactions to this past vary, with some expressing nostalgia for a time that condemns post-communist capitalist society,

⁴⁴ « Eu unul nu vreau să mă schimb. Nu vreau progres. N-am nevoie să mă reîmprospătez. Nu voi merge pe drumul uitării ca toți ceilalți neisprăviți. Niciodată. Ce bine că am consemnat totul, acolo ! [...] Iar dacă voi rămâne aici ultimul neîmprospătat, omul care depune mărturie, care nu uită ce nu se cuvine a fi uitat ». *Ibid.*, p. 26.

⁴⁵ « Winston Smith s-a refugiat într-o uitare de sine aproape deplină ». *Ibid.*, p. 140.

while others, like Winston and Julia, exhibit repulsion towards the end. In this narrative, the past is fabricated, distorted, or counterfeited. The protagonist claims to remember accurately everything that had existed before the fall of the regime, in contrast to other characters who relativize the past and succumb to muteness, oblivion, and ignorance. However, the transitional period following 1984 – the Orwellian moment that corresponds socio-ideologically to Romania's 1989 revolution – is annihilated for him, as everything becomes uncertain, suspended in a dense fog. While some details remain clear, the overall picture is obscured. Though Winston attempts to excavate the thread of memory, his recollections are not entirely faithful. Within the body of the novel, memory serves a self-reflexive function, as he emerges as the sole bearer of collective memory.

According to Andreea Mironescu, « if literature and memory are interrelated in any era, in the times of changing frameworks of collective life, such as post-communism, this relationship becomes self-reflexive. Revolutions establish a violent rupture with the past and its institutions »⁴⁶. The characters suffer from impaired memory ; they recall unreal events while forgetting tangible occurrences. Memory is intended to be, if not dismantled, at least diluted or distorted : « old traces, stubborn as they are, are slowly erased and details disappear. Not by a specific, organised order, as used to be the case. No, now life erases them, the carelessness »⁴⁷. In Andrei Cornea's novel, the nostalgia experienced by certain characters is ironically critiqued, as reflected in the statement : « this stupid nostalgia has become a national epidemic »⁴⁸. « Today everyone is only for himself », comments the albino. « We treat each other like beasts. Selfishness. In Bibi's time, we used to help one another » and now, in the era of post-Bibism or post-communism, « everyone is secretly counting their money while claiming they have none. Kapitalismus », supposedly, « liberal economics... free to fall on our heads. What a predicament ! [...] To feed your family or go strawberry picking, you know where : all the way to Tarlanda or Transylvania ! Oh, what a bizarre England this has become ! »⁴⁹. The Romanian landscape is transferred to

⁴⁶ « [Dacă] literatura și memoria sunt intercorelate în orice epocă, în perioadele de schimbare a cadrelor vieții colective, precum post-comunismul, această relație devine una auto-reflexivă. Revoluțiile instaurează o ruptură violentă cu trecutul și instituțiile sale ». Andreea Mironescu, *Literatura ca memorie culturală. Romanul românesc în postcomunism*, Iași, "A. Philippide" Institute of Romanian Philology, 2015, p. 96.

⁴⁷ « [Urmele] vechi, oricât de încăpățânate ar fi, sunt șterse ușor-ușor și detaliile dispar. Nu prin ordin anume, organizat, cum se făcea înainte. Nu, acum le șterge viața, nepăsarea ». Andrei Cornea, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁸ « [Nostalgia] asta cretină a devenit o epidemie națională ». *Ibid.*, p. 103.

⁴⁹ « [Toți] își numără banii în secret și țină că n-au de nici unele. Kapitalismus, cică, economie liberală...liberă să ne cadă-n cap. Halal ! [...] ca să-ți hrănești familia, să pleci să culegi căpșuni,

the West, while the West itself becomes nationalized, toponymical, and decentralized. This results in a diffuse relationship between real and fictional spaces, as explored in Westphal's concept of referentiality. Although the dystopian space-matrix is maintained, it is infiltrated by a distinct Romanian identity, effectively creating an autochthonized version of London. This leads to the de-regionalization of East-Central European memory and the de-peripheralization of Romanian society, facilitated by an invasion into the cultural centre, which simultaneously causes the centre itself to become decentralized, as London transforms into a reflection of Romanian space, incorporating local identity with imported foreign form⁵⁰.

The assumption Christopher Mark McBride starts from in his book, *The Colonizer Abroad. American Writers on Foreign Soil, 1846-1912*, is that non-European, remote, insular spaces are accessed and transfigured by a colonizing power. The work explores how this new space is shaped by the principles and ideologies of those who inhabit it⁵¹. Every new place brings with it the necessity to construct a new world. In this instance, the "Briticized" Romanians are dystopically colonizing a Western space, reversing the traditional process of colonization, where the colonizing power becomes the colonized society.

Andrei Cornea articulates the cultural climate of the time and examines how cultural acts can influence the evolution of society. This is where the stratigraphy Westphal discusses comes into play, demonstrating the impact of time on the formation of this new space. Through this lens, we can observe how historical contexts shape cultural identities and the evolving dynamics between different societies⁵². In the novel's discourse, the socio-cultural layers are shaped not only by the period in which the text is written, but also by its connections to other eras in close temporal proximity, such as communist and post-communist society, as well as modernist literary models like Orwell's dystopia. This

auzi unde : tocmai în Tarlanda sau Transilvania ! Vai, vai ce a ajuns bizara Anglie ! ». *Ibid.*, p. 16-17.

⁵⁰ See Franco Moretti, « Conjectures on World Literature », *New Left Review*, vol. 1, 2000, p. 54-68, <https://newleftreview.org/issues/i1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>. [Last accessed : 05/08/2024]

⁵¹ « After arriving at this new place [...] the need for "a 'clear land' where a 'new world' might be built". Only when the continent was "clear" of natives, settlers believed, could "superior" Anglo-Saxons assert their political, religious, and economic control over the new territory ». Christopher Mark McBride, *The Colonizer Abroad. American Writers on Foreign Soil, 1846-1912*, New York, Routledge, 2004, p. 2.

⁵² « Places can only be perceived in the multidimensional volume of space-time, space elevated to the level of time [...]. If place is never confined to the present because of the winds of history, it does not display the same level of presence on its territory ». Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 141.

establishes the critical function of dystopian discourse and highlights the connections between alternative networks across different epochs. Consequently, post-utopia embodies a manifestation of multidimensionality⁵³.

In this context, space acts as a polarizing force between the source society – the dual reality of the communist past and the fictional world of Orwell – and the target society of Romanian post-communism. The latter is shaped by both the former and individual sensory experiences. The utopian imaginary is intricately linked to the historical, geographical, social, and ideological contexts that define it. The dystopian project manifesting in society – characterized by regime oppression and persecution, propaganda, and secret police activities (such as those of the Securitate) – is recalled in a « post-utopia ». However, post-utopia, post-Bibism, and post-communism also come with shortcomings from the perspective of some characters, including the dire state of the current economy, reliance on imports from Tarlanda (due to the absence of factories), massive unemployment, political corruption, and violence.

The post-communist urban landscape is vividly illustrated : « The Future Today publishing house had its headquarters in a thirty-story high office building, recently constructed and seemingly still unfinished. The sidewalk in front of it had been neglected and not yet repaired, requiring visitors to squeeze through piles of weeds and jump over potholes that had been forgotten by the workers »⁵⁴. This post-utopia will retract into the systemic core of dystopia, as people no longer believe in the value of truth, the educational function of history, God, or memory.

Andrei Cornea, alongside Winston Smith in his diary, metafictionally appropriates all the dystopian elements utilized by Orwell in *Nineteen Eighty-Four* : names, principles, characters, and concepts such as « Newspeak », which involves the suppression of words, restriction of vocabulary, and neutralization of rational judgment. Prominent slogans – such as « Ignorance is strength » and « Freedom is slavery » – along

⁵³ « [Le] paysage apparaît ainsi comme une manifestation exemplaire de la multidimensionnalité des phénomènes humains et sociaux, de l'interdépendance du temps et de l'espace, et de l'interaction de la nature et de la culture, de l'économique et du symbolique, de l'individu et de la société. Il fournit un modèle pour penser la complexité d'une réalité qui invite à articuler les apports des différentes sciences humaines et sociales ». Michel Collot, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud-ENSP, 2011, p. 12.

⁵⁴ « Editura Viitorul azi își avea sediul într-un bloc de birouri înalt de treizeci de etaje, ridicat de curând și, aparent, încă neterminat. Trotuarul din fața lui fusese abandonat încă nerefăcut, așa că, pentru a ajunge la intrare, trebuia să te strecuri printre niște grămezi de moloz și să sari peste niște gropi, uitate deschise de muncitori ». Andrei Cornea, *op. cit.*, p. 51-52.

with the figure of O'Brien and the names of state organizations (like the Inner Party, the Outer Party, the four ministries, and the Thought Police) are all referenced. The Orwellian fantasies projecting future scenarios are extensions of Winston's memories of the past. In this post-utopian society, the only remaining option is to « shout with the mob to live in peace »⁵⁵, i.e. to disown the past, to assimilate oblivion. Julia, a former girlfriend of Winston's during the regime, observes with lucidity that « ignorance may not be power, but it is sometimes a blessing. This memory obsession of yours is a kind of curse – for both you and others. You want to compel everyone to know and remember everything that has happened, accurately and without omission. But perhaps those poor souls do not wish to know, because both forgetting and ignorance can serve as comforts and consolations »⁵⁶. Winston finds happiness only after oblivion intervenes, which he perceives as a form of liberation. The writer ridicules post-revolutionary judgments and exposes the herd mentality fostered by a reprehensible political structure; individuals are transformed into marionettes, mere cogs in the system that has been created.

The present analysis proposes a recalibrated understanding of dystopia, one from the 20th century and the other from the 21st, both positioned at a considerable distance from each other. Discussing the construction of such an image necessitates an evolutionary perspective on dystopia, particularly emphasizing the specificity of the Romanian literary landscape, where the tradition of dystopia traces back to the 18th century.

Additionally, both case studies utilize the city and its various manifestations as generators of space. They explore constructions such as the Black Church, buildings that serve as headquarters for secret societies, the verger's house, libraries, multi-story apartment blocks, and pubs devoid of the leader's portrait. Both texts work to reconstruct spatial images employing a mental framework deeply embedded in the consciousness of the common individual.

In Baconsky's work, the surrealist elements evoke an overwhelming multiplicity of spaces, sometimes to an excessive degree. By overwhelming the reader with a barrage of surreal images and locations, Baconsky reflects the saturation of modern life with competing ideologies, uncertainties, and distractions. In a world where language and

⁵⁵ « [Zbieri] cu gloata ca să trăiești liniștit ». *Ibid.*, p. 81.

⁵⁶ « [Ignoranța] n-o fi putere, dar e uneori o binecuvântare. Chestia asta cu memoria la tine e un fel de blestem – pentru tine și pentru alții. Vrei să-i obligi pe toți să știe și să țină minte tot ce a fost, cu exactitate, fără pierderi. Dar poate că bieții de ei nu vor să afle, fiindcă și uitarea, și neștiința sunt mângâieri și alinări ». *Ibid.*, p. 98.

thought are heavily regulated, the embrace of the surreal allows for the subversion of dominant ideologies. By presenting a multiplicity of surreal spaces, Baconsky creates an opportunity for alternative interpretations of reality, prompting readers to question their perceptions and the structures that govern their lives. This act of subversion is critical in a post-utopian context, where the remnants of authoritarian control still linger in the collective consciousness. Cornea's writing favours austerity and a lack of decorative elements suggests a time erasure of collective memory. The primary danger posed by this erasure is the potential repetition of history, as forgetting can transform individuals into irrevocable victims of their circumstances.

In this context, post-utopia emerges as an apocalypse experienced by contemporary individuals, characterized by an intensified sense of alienation and the dissolution of boundaries that once provided security. The excessive dynamic of this environment cultivates profound anxiety, leaving characters vulnerable and exposed to the whims of chance, as the once reassuring space becomes a source of peril.

In this framework, post-utopia emerges not merely as a continuation of dystopian narratives, but as a complex realm where dreams of a better future confront the pervasive realities of alienation, disorder, and historical amnesia. It invites us to critically interrogate the boundaries of memory, identity, and agency within these spaces, ultimately urging us to reconsider our understanding of progress in a world where the past and present continually intersect. By grounding our exploration in specific locations and their cultural significance, we gain a nuanced understanding of how geography informs not only our literary narratives, but also our lived truths in the contemporary world.

Alina Bako et Iulia Pietraru
(Universitatea Lucian Blaga)



N° 18, 2024

RILUNE – Revue des littératures européennes

“Eu-topies. Géocritique du mode utopique
dans les littératures européennes contemporaines”

Nathalie Dufayet
(La Rochelle Université)

**Sur l’île, dans la forêt :
géocritique des espaces utopiques chez Vincent Villeminot**

Pour citer cet article

Nathalie Dufayet, « Sur l’île, dans la forêt : géocritique des espaces utopiques chez Vincent Villeminot », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 18, *Eu-topies. Géocritique du mode utopique dans les littératures européennes contemporaines*, (Michele Morselli, Gaetano Lacalandra et Camilla Marchisotti, dir.), 2024, p. 43-65 (*version en ligne*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Figure-clé de l’anticipation en France, Vincent Villeminot, a inventé un « archipel imaginaire » mêlant utopie et dystopie. Notre corpus se compose de romans publiés autour du Confinement, abordés ici comme une sorte de trilogie révélant une théorie typologique des interfaces (contre)utopiques. Ces récits, foncièrement géographiques, reposent sur des réalèmes, contrairement à ce qui est habituellement pratiqué dans le genre. L’auteur, dans la lignée des penseurs de la Renaissance et des Lumières, les prend comme points de départ d’une réflexion sociopolitique sur les espaces archétypiques au centre des récits de la culture orale et de la fantasy. La lecture permet alors une réflexion géocritique car elle sonde l’interaction entre littérature, mythe et espace – humain, naturel et habité.

Mots-clés : (contre)utopie, géocritique, île, forêt, anticipation.

EN Vincent Villeminot, a key figure in French anticipation literature, has recently invented an « imaginary archipelago » mixing utopia and dystopia. Our body of texts is made up of novels published around Coronavirus Lockdown, approached as a trilogy revealing a typological theory of (counter)utopian interfaces. These stories, fundamentally geographical, are based on realisms, contrary to what is usually practiced in the genre. The author, following the lead of writers of Renaissance and the Age of Enlightenment, takes them as starting points for socio-political thinking about archetypal spaces as part of oral tradition and fantasy fiction. Reading then allows for geocritical analysis because it probes the interaction between literature, myth and space – human, natural and inhabited.

Keywords : Counter-utopia, Geocriticism, Island, Forest, Social Science-fiction.

NATHALIE DUFAYET

**Sur l'île, dans la forêt :
géocritique des espaces utopiques chez Vincent Villemillot**

1. Prolégomènes

Dans la mythologie grecque, il existe un double terrestre des Champs Élysées aux Enfers : les îles Fortunées, lieu paradisiaque où vont les âmes les plus vertueuses. Des mythographes dont Hésiode, des historiens et géographes dont Hérodote, Strabon et Diodore de Sicile, des poètes dont Homère, Pindare et Horace et des philosophes dont Platon et Aristote ont tenté de les situer. Tantôt entre le littoral égyptien et libyen, tantôt au large de la côte septentrionale de l'Espagne, ce que fit Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle*, tantôt au large des côtes marocaines, comme le pensait Plutarque en les associant aux Canaries. Peu importe les divergences de géolocalisation de cet espace de toute façon mythopoétique¹, identifions un point commun : l'éloignement et l'isolement de la géographie insulaire en font un espace survalorisé, idéalisé et caractéristique de la pensée magique et religieuse².

Espace à part, ce lieu d'habitation ou « oïkos » relève du mythe car il est différent, supérieur, transcendant, sacré. C'est pourquoi il est associé à ses grandes figures : Achille, Médée, le Roi Arthur sur Avalon. Si l'île est à la marge de la réalité géographique du continent, elle l'est aussi de la réalité sociale et morale. En ce sens, elle est épargnée par nos travers, nos défauts, les sources de notre souffrance. Aussi ne s'étonne-t-on pas d'y

¹ Littéralement « qui fabrique des mythes » ou « est fabriqué par un mythe ». Dans la lignée de Pierre Brunel (*Mythopoétique des genres*, 2003), lui-même successeur d'Aristote (*Poétique*) et de Northrop Frye (*Anatomy of Criticism : Four Essays*, 1957), le terme appartient au champ de la théorie mythocritique et permet d'envisager à la fois la question de l'invention des mythes anciens et celle de leur reprise et réécriture dans la littérature profane/moderne.

² Impossible de dresser une liste exhaustive des études ayant analysé la place du motif insulaire dans la littérature utopique, mais citons néanmoins l'*Histoire de l'utopie* de Jean Servier (1967), *D'Utopie et d'Utopistes* (1998) et *Voyages au Pays de Nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique* (1999) de Raymond Trousson, et, pour un corpus allant du XVIII^e au début XX^e siècle, *Nulle part et ses environs. Voyages aux confins de l'utopie littéraire classique* de Jean-Michel Racault (2003).

voir prospérer une existence exempte de vices et échappant à la loi commune de la mortalité : une vie prolongée à l’infini, si ce n’est pour l’éternité³. Nous reconnaissons alors un autre grand récit culturel : celui du Jardin d’Éden, que la Bible place *ab origine* de la nouvelle historicité humaine⁴. L’île est un lieu idéal, une toile sur laquelle l’homme projette un fantasme de vie désirable, inspiré du réel autant qu’imaginé. Une « (e)utopie » au sens propre des préfixes grecs : lieu de vie bienheureux (« eu- »), qui n’existe pas (« u- »), si ce n’est dans l’imagination des hommes.

Les œuvres investies ici ont été écrites par un auteur français, Vincent Villeminot. Diplômé de Sciences Po Paris et ancien journaliste, cet auteur compte plus d’une trentaine d’ouvrages destinés au public adolescent et *young adult* dont, dans les années 2010, plusieurs *best-sellers* : les trilogies *Instinct*⁵ et *La Brigade de l’ombre*⁶, l’opus *Stéphane*⁷ de la saga chorale *U4*. *Contagion* (2015)⁸, co-écrite avec trois autres plumes et récemment adaptée en bande-dessinée (2022)⁹, auxquelles s’ajoute la récente trilogie illustrée *Black Cloud*¹⁰. Adolescents se métamorphosant en bêtes sauvages que l’on parque dans un mystérieux Institut au cœur des Alpes ; adultes changés en goules s’en prenant à leur progéniture ; virus mondial exterminant les adultes et épargnant certains jeunes, dont quatre adolescents, qui remonteront le temps pour empêcher la catastrophe ; survie d’une fratrie puis de l’espèce suite à l’apparition d’un nuage colossal ayant fait disparaître le soleil.

À chaque roman, Villeminot explore les rapports de l’homme (enfant, ado, adulte) à son environnement, naturel mais aussi familial et social puisqu’il interroge les rapports entre les générations, qu’il décline parfois en termes d’éloignement voire de révolte, parfois d’entraide et de

³ Sujets dont traitaient mes différentes études mythocritiques des cités utopiques en Terre du Milieu, dont Valinor, Númenor et les Havres Gris, dans mes travaux universitaires, tous dirigés par le Professeur Denis Mellier à l’Université de Poitiers : mémoires de Master I (*Le temps mythico-poétique : discours de la création continuée chez JRR Tolkien*, 2001) et de Master II (*Le Temps dans la littérature fantastique moderne et la temporalité mythique*, 2002), Thèse de Doctorat (*Le Temps recommencé : fictions du mythe et écritures fantastiques dans les œuvres de Gautier, Kafka, Ray, Lovecraft, Tolkien et Borges*, 2003), publiée aux Éditions Universitaires Européennes en 2011.

⁴ Cf. Robert Couffignal, « Éden », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions du Rocher, 2003, p. 539-558.

⁵ Vincent Villeminot, *Instinct*, 3 t., Paris, PKJ, 2014-2016.

⁶ Vincent Villeminot, *La Brigade de l’ombre*, 3 t., Paris, Casterman, 2016-2017 (*La prochaine fois ce sera toi, Ne te fie à personne, Ne compte que sur les tiens*).

⁷ Vincent Villeminot, *U4 : Stéphane*, Paris, PKJ, 2019.

⁸ Yves Grevet pour *U4 : Koridwen*, Carole Trébor pour *U4. Jules* et Florence Hinckel pour *U4 : Yannis* (Paris, PKJ, 2019).

⁹ Pierre-Paul Renders, Denis Lapière, Adrián Huelva, *U4. Stéphane*, adaptation graphique du roman de Vincent Villeminot, Paris, 2022.

¹⁰ Vincent Villeminot, *Black Cloud*, 3 t., illustré par Julien Martinière, Paris, PKJ, 2023-2024 (*Le Royaume, Créatures, La Caverne*).

solidarité. De façon traditionnelle, son œuvre jeunesse s'inscrit dans la fiction d'apprentissage et s'axe sur le thème de la quête initiatique, de soi et de sa place dans la famille, la société, le monde, ainsi que sur celui du passage de l'action individuelle à l'action collective. Pouvant verser dans la désillusion, son propos reste cependant positif si ce n'est optimiste quant à la capacité de la jeunesse à relever les défis de l'âge à venir – et à gérer l'héritage que nous lui cédon, pour le meilleur et pour le pire. La singularité de sa proposition fictionnelle, qui a toujours lieu dans une situation initiale négative, est de miser sur le groupe et non pas sur un individu ou héros en particulier. C'est notamment la raison pour laquelle, à chaque roman, il offre en fait en dépit des apparences une version actualisée de l'utopie, genre qui s'est constitué au fil des périodes-clés de la philosophie politique dès l'Antiquité, puis à la Renaissance et au Siècle des Lumières.

Écrivain jeunesse, il la décline en robinsonnade en en subvertissant toutefois la visée principale : en effet, ses espaces sont ambivalents, à la croisée de l'utopie et de la dystopie, qui fait l'objet d'un tel sacre dans la culture contemporaine qu'elle constitue désormais un récit dominant, tous médias confondus. Dans cet article, ce terme sera compris en son sens étymologique, soit comme une utopie négative (« dys- ») ou « contre-utopie » c'est-à-dire comme le moyen d'arriver à un réenchâtement du réel par une représentation d'ordre dysphorique. En somme, si les moyens diffèrent, les fins sont similaires et les deux genres forment en quelque sorte une paire de jumeaux faussement ennemis. Évidemment, on ne peut faire l'impasse sur le fait que la dystopie mette explicitement l'accent sur les crises qui mettent en péril l'équilibre de son actualité, en les hyperbolisant jusqu'à devenir une fiction lanceuse d'alerte – écologique, sociale, politique, économique, industrielle...¹¹

Autant de menaces que les XX^e et XXI^e siècles cristallisent et concentrent, et qui expliquent le succès exponentiel du genre. En 1981,

¹¹ Sur les caractéristiques poétiques et pragmatiques du genre voir notamment les essais de Keith Booker (*Dystopia*, 2012), Jean-Paul Engélibert (*Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin de monde. XX^e et XXI^e siècles* en 2013, *Fabuler la fin du monde* en 2019), Simon Bréan et Guillaume Bridet à qui l'on doit la proposition générique de fiction « *near chaos* » (« au bord du chaos »), définie dans leur essai éponyme publié début 2024. Citons aussi la proposition de l'universitaire roumain Corin Braga qui, dans *Pour une morphologie du genre utopique* (2018) et à la suite de Thomas Pavel et de Ruth Ronen, interroge le statut sémantique, poétique et cognitif des « mondes possibles » de la fiction. Il établit un carré typologique du genre utopique entre d'une part la dystopie, qui développe un lieu fictionnel réaliste ou « monde possible » mauvais, et l'eutopie qui en développe un bénéfique et désirable ; et d'autre part, entre l'anti-utopie (ou contre-utopie), comprise comme la version négative d'un « monde impossible » c'est-à-dire parfaitement improbable, et l'inverse, l'utopie où ce « monde impossible » est positif. Voir Catherine Baga, « Utopie, Eutopie, Dystopie et anti-utopie », *Metabasis*, vol. 1, n° 2, 2006, https://www.metabasis.it/articoli/2/2_Braga.pdf. [Dernière consultation : 17/07/2024]

Günther Anders expliquait dans ses *Considérations radicales sur l'âge atomique* que nous vivions dans un temps de l'attente, parlait d'un délai et nous qualifiait de morts en sursis¹². En 1977, il confiait : « la tâche morale la plus importante aujourd'hui consiste à faire comprendre aux hommes qu'ils doivent s'inquiéter et [...] ouvertement proclamer leur peur légitime »¹³. Il n'en est pas autrement du XXI^e siècle, empêtré dans la pollution planétaire, le dérèglement climatique, les fascismes carbonés et les nouveaux impérialismes militaires.

Le glas des rêveries utopistes a-t-il sonné ? Celle du modèle capitaliste ? Métropolitain ? De l'union européenne ? Comment l'homme postmoderne va-t-il gérer ce nouvel âge que ses activités ont semble-t-il ouvert et que désignent conjointement les termes d'anthropocène et de capitalocène, popularisés par le chimiste et météorologue Paul J. Crutzen dans les années 2000¹⁴, soit quatre ans avant la sortie mondiale en salle du documentaire de David Guggenheim *An Inconvenient Truth* ?

La nouvelle vague survivaliste et/ou postapocalyptique qui déferle depuis les années 1980 paraîtrait avoir enterré le mode utopique¹⁵. Nous lisons ces histoires d'effondrement car nous nous (com)plaisons à faire l'expérience de la *tabula rasa*, à jouir de la destruction de la Cité, plus terribles encore que Jéhovah châtiant Babylone, Babel, Sodome ou Gomorrhe. Mais nous ne sommes plus des enfants prenant plaisir à détruire le château de sable ou de cartes venant juste d'être édifié ; une complexité et une lueur d'espoir transparaissent dans cette expérience fictive : cette fiction joue moins à mettre fin à l'Histoire qu'à la réinventer. Par conséquent, le thème dystopique ne serait qu'un prétexte pour construire le récit inverse en renouant avec l'imagination positive : celui

¹² Günther Anders, *La Menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique*, trad. Christophe David, Paris, Le Serpent à plumes, 2006.

¹³ Günther Anders, *Et si je suis désespéré, que voulez-vous que j'y fasse ? Entretien avec Mathias Greffrath*, trad. Christophe David, Paris, Allia, 2001, p. 92.

¹⁴ Paul J. Crutzen, « Geology of Mankind », *Nature*, vol. 415, n° 6867, 2002, <https://www.nature.com/articles/415023a> [Dernière consultation : 17/07/2024]. Voir aussi l'essai de Malcom Ferdinand, *Une Écologie décoloniale*, Paris, Éditions du Seuil, 2019.

¹⁵ Sujet que j'ai traité à l'occasion de deux conférences publiques : « Cauchemarder demain pour mieux (sur)vivre ensemble aujourd'hui », 7^e édition de la « Nuit des Idées » organisée par l'Institut Français au Théâtre Scène Nationale de la Coursive le 27/01/2022 sur le thème « (Re)construire ensemble » et « Littérature jeunesse, littérature adulte : la fin d'une frontière ? » le 31/05/2023 à la Médiathèque de La Pléiade, à Saint Martin de Ré. Outre *Nous sommes l'étincelle*, *Comme des Sauvages* et *L'Île* de Vincent Villemillot, mon corpus était en partie le suivant : *Station Eleven* d'Emily St John Mandel (2014), la tétralogie graphique *Le Reste du monde* de Jean-Christophe Chauzy (2015-2019), l'adaptation en série TV par Bruce Miller du roman de Margaret Atwood *The Handmaid's Tale* (depuis 2017), *My Absolute Darling* de Gabriel Tallent (2017), *Vox* de Christina Dalcher (2018), *Bearmouth* de Liz Hyder (2019), *The Year Grace* de Kim Liggett (2019), l'adaptation BD par Lomig d'*Into the Forest* de Jean Hegland (2019), *Les Furtifs* d'Alain Damasio (2019), le dyptique d'Octavia E. Butler (*La Parabole du semeur* et *La Parabole des talents*, trad. en 2020 et 2021), *The Men* et *Julia* de Sandra Newman (2022-2023).

d'un vivre-ensemble fondé sur un nouveau rapport aux autres, à la nature et à nous-mêmes, (éco)responsable et (éco)citoyen. Cette fiction est indirectement force de proposition et se fait l'écho des idéaux de la jeunesse européenne en faveur d'un développement durable et d'une société plus écologique, juste, égalitaire, tolérante aussi.

Notre corpus se compose de trois romans publiés autour du « Grand Confinement » : *Nous sommes l'étincelle* (2019), *Comme des sauvages* (2020) et *L'Île* (2020-2021). Relevons d'emblée dans deux titres le choix d'une forte actualisation déictique avec la présence du déterminant défini, puis celle du pronom clitique de première personne du pluriel et du présent à valeur grammaticale sécante et lexicale inaccomplie, comme le signe d'un espoir d'une action collective à venir. Les trois œuvres seront considérées comme une sorte de trilogie s'appuyant sur une théorie ou typologie théorique des interfaces utopiques – « interfaces » car les lieux choisis sont à la limite de deux systèmes ou ensembles (dystopique et utopique). C'est ce que présuppose la perspective narrative de la « quatrième personne » ou focalisation collective : « “Nous”, normalement, c'est l'île. Et d'autres fois, ça désignait juste la bande »¹⁶.

D'abord publiée en ligne et en feuilleton pendant le confinement, *L'Île*, dès son titre, établit pour le lecteur adulte un lien intertextuel avec d'autres rêves et hypotextes utopiques, qui confine au dialogisme. Resurgit un véritable archipel, un « atlas des égarements »¹⁷ où l'on reconnaît l'île de More (1516), de *Robinson* (1719) pour laquelle Defoe s'inspira de l'histoire vraie d'Alexander Selkirk, de Laputa, décrite par Swift dans *Les Voyages de Gulliver* (1721) et adaptée en 1986 par Miyazaki dans *Le Château dans le ciel*, les *Îles enchantées* de Melville (1854), celle sur laquelle échouent les survivants de *Sa Majesté des Mouches* publié par Golding en 1954, celle de Merle et de Huxley, publiées en 1962, trente ans après *Le Meilleur des mondes*, *L'Île de béton* de Ballard (*Concrete Island*, 1974) ...

Est-ce à dire que pour Villeminot l'île est l'étincelle ? On reconnaît dans ses titres la stratégie de la catégorisation maximale du réel déployée chez Dante dans sa *Divine Comédie* : L'Enfer, Le Purgatoire, Le Paradis. Or ces trois lieux mythiques seront en arrière-plan des espaces romanesques, quoique nous verrons plus loin que Villeminot aime nous conduire dans des lieux réels et non pas seulement réalistes. Ou plutôt dans des « réalèmes », simulacres fictionnels de lieux réels, qui jouent de l'homotopie entre les signifiants géographiques. L'auteur y ajoutera juste ce que Carole Doudet, relisant Bertrand Westphal, nomme un « excursus

¹⁶ Vincent Villeminot, *L'Île*, Paris, PKJ, 2021, p. 8.

¹⁷ Bertrand Westphal, *Atlas des égarements*, Paris, Éditions de Minuit, 2019.

utopique »¹⁸ car les espaces représentés sont en marge de leur référent respectif par le scénario fictif. Se met alors en place un « brouillage hétérotopique »¹⁹, qui participe du jeu de lecture au sens où plusieurs lieux se superposent, où les catégories de l'ici, du là-bas, de l'ailleurs et de nulle part s'entremêlent et se confondent. Pour reprendre la théorie mimétique de Ricœur²⁰, l'espace fictionnel constitue un ensemble géographique « préfiguré » puis « configuré » par un récit, d'autant plus « refiguré » par le lecteur qu'il repose sur des connaissances topographiques et éventuellement sur des expériences de vie, des souvenirs de vacances : « MAI 2061 – RÉSERVE DE D. – DORDOGNE – QUELQUE PART DANS LA “GRANDE FORÊT” »²¹, « Max, son copain, avait réservé une location [d]ans le parc naturel des Monts d'Ardèche, à C. »²².

Cette inscription géographique est une constante d'écriture. Villeminot situe l'arène de *Nous sommes l'étincelle* dans le Massif Central, celle de *Comme des sauvages* en Ardèche, celle de *L'Île* sur l'île d'Aix, où l'auteur fut reçu en résidence avant que le Covid ne rende le monde post-apocalyptique. Son incipit traduit sa veine/verve géographique :

¹⁸ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2007. Voir aussi Bertrand Westphal, Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin (dir.), *Littérature et espaces*, Actes du XXX^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (2001), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

¹⁹ Caroline Doudet, « Géocritique : théorie, méthodologie, pratique », *Acta fabula*, vol. 9, n° 5, 2008, <http://www.fabula.org/acta/document4136.php>. [Dernière consultation : 15/02/2024]

²⁰ Dans les années 1980, Paul Ricœur publie trois essais théoriques regroupés sous le titre *Temps et Récit : L'intrigue et le récit historique*, (1983), *La Configuration dans le récit de fiction* (1984) et *Le Temps raconté* (1985). C'est un instrument conceptuel capital pour comprendre comment le temps littéraire participe de l'élaboration d'un texte en signification et en phénoménologie propres. Paul Ricœur s'est intéressé à la manière dont la littérature réaliste mettait en intrigue le temps dans sa dimension collective et objective et personnelle et subjective, afin de produire une véritable « expérience fictive ». Il isole trois opérations majeures, appelées *mimésis*, auxquelles le sens global de la dynamique du récit littéraire peut être réduite et qui forment ensemble « le cercle de la mimésis » : I. la préfiguration, II. la configuration, III. la refiguration. Autrement dit : la manière dont le récit se rapproche de la représentation usuelle du temps (*mimésis* I), occasion pour l'auteur de poser la question « pourquoi le temps doit-il être raconté ? » ; la manière dont il comble cette fictionnalisation du temps d'un sens et d'une structure qui lui sont propres (*mimésis* II), phase où se joue l'« expérience temporelle » du personnage ; enfin, la manière dont ce sens agit sur le lecteur en aval (*mimésis* III), où se joue son « expérience temporelle » – mais aussi l'expérience, plus intense, d'une évasion où seul compte le « monde imaginaire » créé (que j'appelle le stade de l'*auto-mimésis*). En effet, cette somme herméneutique a été l'un des socles méthodologiques de ma Thèse de Doctorat pour définir le retour de la phénoménologie du temps mythique chez des auteurs issus des genres de l'imaginaire des XIX^e et XX^e siècles. Cf. Nathalie Dufayet, *Le Temps recommencé. Fictions du mythe et écritures fantastiques dans les œuvres de Gautier, Kafka, Ray, Lovecraft, Tolkien et Borges*, Sarrebruck, Éditions Universitaires, 2011.

²¹ Vincent Villeminot, *Nous sommes l'étincelle*, Paris, PKJ, 2019, p. 9.

²² Vincent Villeminot, *Comme des sauvages*, Paris, PKJ, 2020, p. 91.

Je vis sur l'île d'A. C'est un endroit merveilleux, que j'aimais, un caillou de presque deux kilomètres carrés, cent dix-neuf hectares de vase, de sable et deux châteaux calcaires, un à chaque bout. Cinq kilomètres de long sur sept cents mètres au plus large, une île-forteresse, en forme de croissant allongé, au large de Rochefort. À quatre kilomètres de la côte. Moins de cent cinquante habitants à l'année, insulaires, têtus, et deux cent mille visiteurs l'été, *avant*. Un endroit plein de gens que j'aimais et qui se sont battus courageusement ces dernières semaines ; et désormais nous allons tous mourir, peut-être. Par notre faute à nous. Nous, les sept ; ceux de la bande [...]. [C]e ne fut pas la vue familière, ni même le calme de l'océan, couleur de boue, qui nous frappa ce matin-là. Non. Ce furent les trois colonnes de fumée qui montaient depuis La Rochelle, très loin ; trois lourdes colonnes noires qui semblaient un funeste présage²³.

Tel un pendule, l'île oscille entre paradis et enfer, peut-être parce qu'elle est un purgatoire. Quant à l'apocalypse, notons qu'elle n'est plus annoncée par quatre cavaliers fantastiques mais sept adolescents. Cet âge aussi oscille entre le meilleur et le pire, serait ce purgatoire, « temps insulaire » et expectatif, dans lequel l'homme est en devenir et « en sursis »²⁴. Notons enfin que dans tous les romans, l'île est adjointe à la forêt comme équivalent végétal : « [Nous] décidâmes d'aller dans la forêt, à l'autre bout de l'île »²⁵.

Cet article veut proposer une relecture de la question (contre)utopique chez Villeminot à partir des outils de l'analyse géocritique :

c'est par une réflexion sur la spatio-temporalité que s'ouvre très logiquement l'essai [de Westphal], avec l'affirmation de la « révolution spatio-temporelle » qui a lieu au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, imposant une nouvelle lecture du temps et donc une nouvelle perception de l'espace : les métaphores temporelles tendent à se spatialiser, l'espace qui jusque-là s'était trouvé relégué au second plan par le temps « contre-attaque » et se trouve revalorisé en même temps que complexifié, pluriel et hétérogène, objet d'une saisie interdisciplinaire qui intéresse à la fois la géographie, l'architecture, l'urbanisme et la littérature²⁶.

Après le temps, au tour de l'espace de ne plus être un simple décor diégétique. Le succès de Villeminot l'illustre : désormais la question de l'espace est moins liée à celle de sa représentation factice ou simulacre, indexée à la créance et à l'immersion fictionnelles, qu'à celle de la représentation que l'homme se fait de son environnement. D'où l'intérêt

²³ *Ibid.*, p. 13-20.

²⁴ Voir le volume dirigé par Sylvie Servoise, *Enfances dystopiques (XX^e-XXI^e siècles)*, Rennes, PUR, « Interférences », 2023.

²⁵ Vincent Villeminot, *L'Île*, *op. cit.*, p. 16.

²⁶ Caroline Doudet, *op. cit.*

du présent numéro de la revue *Rilune, Eu-topies. Géocritique du mode utopique dans les littératures européennes contemporaines* : une approche nécessairement phénoménologique de l'espace humain, naturel, animal et partagé, à même de mettre en relief la fonction psychologique, socio- et biopolitique de la littérature européenne quant à sa propension à questionner le réel et la manière dont nous habitons celui-ci – surtout quand on parle d'(e)utopie.

La méthode qui servira de modèle est celle proposée par Bertrand Westphal, qui définit la géocritique comme la « poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature »²⁷, approche divisible en « quatre points cardinaux »²⁸ :

a) La multifocalisation, qui s'illustre dans les différents points de vue du corpus : endogène pour le narrateur autochtone de *L'Île*, allogène et exogène pour les ados de *Comme des sauvages* (la sœur partie à la recherche de son frère disparu reste une étrangère pour qui « la Réserve » est exotique alors que son frère y a trouvé refuge et considère l'endroit comme familial) ; même chose pour *Nous sommes l'étincelle* dans lequel le narrateur omniscient et hétérodiégétique joue la carte de la complicité avec les personnages ayant fait sécession dans les forêts d'Europe, avant de suivre l'histoire des enfants nés dans cette société post-capitaliste.

b) La polysensorialité a aussi une place de choix puisque le regard n'est pas le seul mode de perception mis en scène : parce que les personnages ont pour la plupart fait le choix d'un retour à « l'état sauvage », pré- ou post-sociétal, la synesthésie est la condition de leur survie dans le monde d'après la rupture.

c) La stratigraphie est une autre donnée incontournable : chaque espace participe d'une profondeur temporelle étendue de quelques mois (*L'Île*) à plusieurs années (*Comme des sauvages*) et décennies (*Nous sommes l'étincelle*). L'auteur nous invite à expérimenter différentes durées pour mesurer l'impact qu'a le temps sur ses propositions de contrats sociaux – et les perceptions que le lecteur en a.

d) L'intertextualité : dimension cruciale puisque l'utopie (insulaire) est propice, on l'a vu, à la prolifération et médiatisation d'autres voix. À ce titre et dans la lignée de Caroline Doudet, il faut être sensible au fait que l'étude de l'« intertextualité [peut poser] le problème du stéréotype »²⁹. Reste à voir si nos espaces évitent ou non l'écueil des clichés du genre.

²⁷ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 200.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Caroline Doudet, *op. cit.*

Dans un premier temps, il s'agira d'approcher l'île et la forêt comme un même refuge extraterritorial et extratemporel, ensuite d'étudier leur proposition (e)utopique en termes de spatialisation mythique, enfin d'évaluer en quoi le discours de l'auteur penche en faveur d'une géocritique (dés)enchantée.

1. L'île et la forêt : refuge extraterritorial, refuge extratemporel

En face d'eux, autour du village de semi-montagne, c'étaient des collines [,] des arbres, à perte de vue, en reliefs, en échines, un océan³⁰ [...]. Cette impression de mer mouvante... C'était un monde neuf, aurait-on dit, une forêt primaire. [Tom] nota sur la carte l'itinéraire qu'il pensait avoir parcouru³¹. Sur la carte de la Lozère [...], [il] avait entouré deux lieux d'une couleur différente – Sainte Eulalie, à deux heures du village de C. selon Mappy ; et Saint-Léger, cent kilomètres plus à l'ouest [...]. Il avait dit : « Je préfère jouer à mes histoires de môme, dans la forêt » [...]. Tom décide de vivre comme un sauvage. Il trouve l'endroit qu'il attendait³².

Tom est à mi-chemin entre Peter Pan et Christopher McCandless, dont la fugue *into the wild* signa la mort, relatée par John Krakauer dans son roman (1996), adapté par Sean Penn au cinéma dix ans plus tard. Chez Villeminot, l'île ou la forêt sont des espaces de l'entre-deux : entre deux terres et deux âges. Elles sont des refuges, sortes de Pays Imaginaire(s) dans lesquels les jeunes jouent encore, avant que la spatio-temporalité adulte ne les saisisse à jamais et ne leur fasse quitter leur cabane dans les arbres pour s'installer dans une chambre U, un appartement de cité, une maison, un pavillon de banlieue.

Villeminot ne se contente toutefois pas de thématiser cette fracture, qui nous constitue tous et toutes. Il la fictionnalise. D'où le *pitch* de *Nous sommes l'étincelle* : une partie de la jeunesse européenne quitte tout pour fonder une société alternative dans des espaces naturels en déshérence, sur le mode d'un retour à la terre, sans possibilité de retour en arrière ; *L'Île* : quand une mystérieuse pandémie met à feu et à sang La Rochelle puis l'Aquitaine, l'île d'Aix est coupée du continent. Suivons dans cette tourmente une bande d'amis de dix à quinze ans, dont la plupart n'en sortiront pas vivants, mais qui révélera les possibilités (autarciques) d'une île. *Comme des sauvages* : les habitants d'un village ardéchois envoient leurs pré-ados vivre dans une réserve naturelle, « les Sources », où ces derniers adoptent un mode de vie tribal, préhistorique et donc

³⁰ Vincent Villeminot, *Comme des sauvages*, op. cit., p. 13-19.

³¹ *Ibid.*, p. 25-26.

³² *Ibid.*, p. 56-60.

symboliquement d'avant l'Histoire, utopie qu'il faut à tout prix préserver, quitte à pratiquer la chasse à l'homme :

Nos jeunes peuvent vivre ici, en sauvages, les plus belles années de leur vie [...]. Ensuite ils redescendent au village. Parfois, ils repassent ici, en visiteurs, pour se souvenir du paradis [...]. En dépit de nos efforts, il arrive que quelqu'un tombe sur les Sources. C'est parce qu'il est prêt. S'il a l'âge, et l'envie, et qu'il ne risque pas de le corrompre, nous l'accueillons volontiers³³.

La première caractéristique de ces espaces est leur référentialité géographique : nous les connaissons déjà, bien que dans l'économie touristique ils ne rivalisent pas avec la Corse ou la Côte d'Azur. La seconde est qu'ils sont les arènes d'une bipartition fondamentale : la réalité est scindée entre le monde des adultes et celui des enfants, auquel appartiennent encore les ados, cibles des romans. Ils cohabitent aux mêmes endroits et dans des temporalités différentes, se font face, se côtoient, s'appriivoisent ou se toisent, quand ils ne se livrent pas à une guerre ouverte ou à une indifférence partagée. Ainsi s'active dans l'esprit du lecteur une polysémie féconde, un ensemble de messages connotatifs, de signifiés latents. Ce tableau résume cette réactivation de raccourcis « mythologiques », dirait Roland Barthes³⁴ :

MONDE ADULTE

Espace urbain
Maison (brique)
Culture
Civilisation
Esprit (spiritualité)
Temps historique
Réalité
Logos
Monde désenchanté
Solitude, individualisme
Antagoniste
Comportement écocide

MONDE ENFANT

Espace naturel (forêt, île, plage)
Cabane (bois, paille)
Nature (état de)
Sauvagerie
Corps (corporéité)
Temps mythique
Imaginaire
Mythos
Monde enchanté
Groupe, priorité au collectif
Héros/héroïne
Comportement écophile

Chaque roman convie ces chaînes sémiotiques secondes et use d'une stratégie similaire pour les briser : miser sur la coopération intergénérationnelle, que le jeune McCandless a fait l'erreur fatale de refuser. L'île et la forêt signent donc le règne de l'enfance, de l'entre-soi et

³³ *Ibid.*, p. 87-90.

³⁴ Roland Barthes, *Mythologies* [1957], Paris, Points, « Essais », 2014.

leur fin, en jetant les ados sur les routes de l'aventure adulte. Chaque roman adopte le credo de *L'Île* : « On va devoir compter encore plus les uns sur les autres »³⁵.

Néanmoins, il reste une ambiguïté à ces « ailleurs » ou hétérotopies utopiques, que Villeminot ne limite pas à de simples tentations de régression infantile. Entendons ici le terme au sens où le définissait en 1966 Michel Foucault dans son essai éponyme³⁶ : non pas seulement un « autre espace » ou un « espace autre » (« hétéro- »), mais également un « contre-espace », un ailleurs sans emplacement, sans autre attache que l'imaginaire et chez Villeminot sans autres lois que celles du paradoxe, spatial et/ou temporel, qui en font finalement un seuil ou un entre-deux – à l'instar des jardins, des cabanes, des bateaux, des bibliothèques, des musées, des prisons et des asiles. En faisant ainsi de l'espace géographique une (contre)utopie, Villeminot offre alors au lecteur une spatialisation qui ouvre de nouvelles dimensions au récit : signant le retour de formes anciennes issues de la littérature orale, celui-ci oscille entre souvenirs réels et archétypiques.

2. Utopie et spatialisation archétypique

*La GRANDE FORÊT (Deep Forest) est un espace sauvage, protégé et interconnecté. On désigne sous ce vocable l'archipel français des « réserves intégrales », partie ou totalité de parcs nationaux créés à partir de 2027 et couvrant 5 millions d'hectares de massifs forestiers environ. Il est constitué dans le Sud-Ouest des départements administratifs [...] du parc des Volcans d'Auvergne [...] et dans l'Est du massif pré-vosgien [...], selon une diagonale géographique et climatique. La Grande Forêt couvre 10% du territoire français métropolitain (27% de la forêt française)*³⁷.

Dans *Nous sommes l'étincelle*, la forêt transgressive qu'a réinvestie la jeunesse européenne est qualifiée d'« archipel » dans cet article web fictif. L'expression suppose qu'elle est constituée d'une démultiplication d'îles – que constituent de façon réflexive ou métalittéraire les romans de l'auteur dans son « archipel imaginaire » personnel. C'est pourquoi la frontière entre les mondes est peu matérialisée, matérialisable :

Il tomba sur la clôture [qui] évoquait la barrière d'un pénitencier ou une frontière militarisée [...]. En pleine forêt, ça n'avait aucun sens [...]. Environ cinq cents mètres plus loin, il trouva la « porte » [et] [u]ne pancarte [...] : « AVERTISSEMENT : Celui qui pénètre dans cette partie de la forêt ne

³⁵ Vincent Villeminot, *L'Île*, op. cit., p. 22-25.

³⁶ Michel Foucault, *Le Corps utopique. Les Hétérotopies* [1966], Paris, Lignes, 2019.

³⁷ Vincent Villeminot, *Nous sommes l'étincelle*, op. cit., p. 351.

reviendra jamais en arrière. Jamais ». C'était la même forêt, en apparence. Mais une forêt dont on ne revenait pas [...]. Cela sonnait davantage comme une promesse que comme une menace³⁸.

L'antithèse entraîne une confusion sémiotique : le personnage s'apprête-t-il à disparaître dans un lieu agréable ou épouvantable ? « Allongée sur le lit de Tom, [sa sœur] feuilleta [...] des récits qui racontent l'affrontement de l'homme et de la nature, la grande épreuve de la sauvagerie »³⁹. Et quand elle le retrouve : « [i]l [...] jouait dans l'eau avec les autres sauvages, comme un enfant accaparé par un monde imaginaire et qui ne veut pas le quitter. Elle n'existait déjà plus pour lui »⁴⁰. Il semblerait que l'enjeu initiatique des histoires repose sur cette « grande épreuve de la sauvagerie », métaphore paradoxale de l'entrée dans le monde en général et dans celui des adultes en particulier. Pour reprendre la sémiotique actantielle de Greimas⁴¹, elle est à la fois une épreuve qualifiante (grâce à elle le sujet devient héros), principale (elle correspond à sa quête de l'objet, ici impossible puisqu'il s'agit de la possibilité pour l'enfant de ne pas grandir) et glorifiante (après elle, le destinataire se voit remettre l'objet de la quête). Sauf que les romans d'apprentissage de Villeminot pratiquent l'anti-quête : le héros échoue, pire, il meurt, puisqu'à la manière des espaces horribles le lieu prend possession de son esprit :

La victime était le signe qu'il y avait quelque chose de plus grand que n'importe quelle vie ici, quelque chose de plus élevé – la vie du groupe, la beauté des Sources, leur générosité. En mangeant la fille, [o]n ne prétendrait pas absorber l'esprit de la morte [...] simplement conserver, avec le goût du sang, cette idée que le paradis exigeait, parfois, des sacrifices [...]. La communauté n'était pas une secte. C'était un lieu où on essayait de vivre libres et innocents, chacun et chacune de son mieux, en sauvegardant un éden⁴².

Ces lignes inspirent le même commentaire que celui émis par Pierre Brunel à propos des *Îles enchantées* de Melville : « [l]e premier contact est loin d'être celui qu'on peut avoir avec une terre paradisiaque. [...] [Pour] ceux qui les approchent, ces îles enchantées exercent une sorte de mirage. Elles sont moins enchanteresses qu'enchanteuses »⁴³, jusqu'à ensorceler les jeunes d'un « désir mimétique » similaire à celui étudié par René

³⁸ Vincent Villeminot, *Comme des sauvages*, *op. cit.*, p. 30-32.

³⁹ *Ibid.*, p. 47-55.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁴¹ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale* [1966], Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 2002.

⁴² Vincent Villeminot, *Comme des sauvages*, *op. cit.*, p. 30-32.

⁴³ Pierre Brunel, « L'Archipel dans l'utopie », dans Georges Voisset (dir.), *L'Imaginaire de l'archipel*, Paris, Karthala, 2003, p. 35.

Girard, comme la source d'une violence fondatrice sacralisée et sacrificielle⁴⁴.

À l'image de la cosmogonie biblique, le lieu édénique suppose une anthropogénèse, liée à l'idée de perfection et de félicité. Comme si nous devions payer au plus fort cette utopie, il devient scène de drame puis de crime, double Chute fatale⁴⁵. Ici ni Dieu ni Diable ni serpent, les hommes sont seuls fautifs. Le drame métaphysique ne porte plus que sur les rapports de l'homme à lui-même et aux autres. C'est un espace social, et même culturel :

Contrairement à ce que l'on imagine de la vie des sauvages ou des premiers chasseurs-cueilleurs – toujours sur le qui-vive, sans cesse assujettis à la survie –, les jeunes gens disposaient au campement d'un temps libre presque infini [...]. Ils se racontaient des histoires et aussi des contes⁴⁶.

En un seul lieu, à la manière d'un *aleph* borgésien, Villeminot fusionne plusieurs espaces ancestraux, qui prouvent que l'homme postmoderne nourrit encore et peut-être plus que jamais un désir d'(e)utopie : le paradis et l'enfer, et, pour ce qui est des récits ultérieurs aux mythes, le *locus amœnus* que légendes et contes associent à l'île et son contraire le *locus terribilis* que la tradition associe à la forêt⁴⁷. Brocéliande qu'hantent des fées redoutables, la Forêt-Noire de la frontière franco-allemande qui inspira des contes plus noirs encore. Chez Villeminot, ce sera le Massif central, qui compte bien sûr aussi son lot de légendes. Or, c'est une nouveauté que de les réunir sous une même bannière, un même signe, comme si utopie et dystopie étaient les deux faces d'une même pièce, les deux « revers » d'une même médaille.

⁴⁴ Selon René Girard, c'est une mécanique, tragique et collective, de la victime émissaire et de la crise sacrificielle qui pousse un groupe humain à s'en prendre, verbalement, psychologiquement et/ou physiquement, à un individu ou à un groupe alors ostracisé et exclu, pour exorciser sa propre violence, gérer ses différences et créer du lien social. René Girard, *La Violence et le sacré* [1972], Paris, Pluriel, 2011.

⁴⁵ Sujets dont traitaient aussi dans les années 2000 mes différents travaux universitaires sur l'analyse mythocritique des îlots utopiques chez Tolkien, soit Valinor, Númenor et les Havres Gris. Cf. note 3.

⁴⁶ Vincent Villeminot, *Comme des sauvages*, op. cit., p. 149-150.

⁴⁷ J'ai co-traité ce sujet dans la littérature jeunesse avec ma collègue au Département Lettres de La Rochelle Université Annabel Audureau à l'occasion de la conférence à deux voix « Cauchemarder demain pour mieux (sur)vivre ensemble aujourd'hui » prononcée lors de la 7^e édition de la « Nuit des Idées » organisée par l'Institut Français en 2022 et d'une Journée d'Études « Imaginaire et représentation des aventurières. Regards croisés Moyen-Âge-XXI^e siècle » (La Rochelle Université, décembre 2023). Voir Annabel Audureau, « Survivre au féminin : les nouvelles robinsonnes postmodernes » et Nathalie Dufayet, « Lyra Belacqua : aventurière à la croisée des mondes », *Mobilis in Mobile*, vol. 3, *Imaginaire et représentation des aventurières*, Actes de la journée d'études sur les aventurières, à paraître fin 2024 sur : <https://pcaof.com/ublications/>.

Cette opération est à l'image du contexte dans lequel les textes ont été produits : avancées techniques et sociétales *versus* crise géopolitique, écologique et sanitaire inédite. Aussi permettent-ils de réfléchir aux possibilités « offertes » par l'isolement collectif imposé par le Covid, de rebattre les cartes de la centralisation et de l'organisation politique des territoires : « [On] croyait vraiment qu[e] [l'île] serait ce havre, toujours »⁴⁸.

Ce soir-là, Françoise nous réunit tous [...]. C'était dans la grande salle de la « Maison familiale » [...]. Elle expliqua que, dans ce contexte, le conseil avait déjà pris un certain nombre de mesures conservatoires. On suspendait tout échange marchand, pour l'heure, sur l'île. Plus d'argent, entre nous. Tout était réquisitionné pour l'usage commun [...]. L'île envisagea brutalement [...] l'idée que notre autarcie devienne la règle⁴⁹.

La fonction testimoniale du narrateur autodiégétique cède sa place à l'idéologique et trahit l'implication de l'auteur dont il devient porte-parole. Suite à la phase « communiste », quasi incontournable du genre (mise en commun des biens et au travail de tous et toutes, économie d'énergie, suppression de l'argent), le mini État-providence se développe en faveur d'une autarcie réussie :

Ainsi vivait le campement, en suivant un ensemble de coutumes, d'usages et d'interdits qu'on avait édictés et compilés au fur et à mesure, depuis soixante-dix ans ; corpus oral, nécessaire pour régler la vie en commun, comme en ont les abbayes, les villages primitifs et les communautés de nomades, mélange de code moral, de code d'honneur et de procédures pour arbitrer les différends ; sans police ni tribunal pour en surveiller le respect, parce que chacun et chacune les intégrait lentement, dès son entrée⁵⁰.

Une démocratie participative intergénérationnelle se met en place. On protège les personnes défavorisées et invalides, l'école collaborative mêle cours fondamentaux, apprentissages manuels et observation de la nature *in situ* dans l'esprit de Freinet, l'agriculture est raisonnée et respectueuse de l'environnement, on y initie les plus jeunes, on proscrit une justice punitive en préférant les travaux d'intérêt général à l'enfermement et à la peine de mort. Telle l'utopie conclusive de *Candide*, les insulaires « cultivent leur jardin » d'Éden.

Les dernières lignes de *L'Île*, source d'une antépiphore narrative, créent un effet de boucle et un (éternel) retour, non pas du même mais du différent, comme théorisé par Nietzsche⁵¹ :

⁴⁸ Vincent Villeminot, *L'Île*, *op. cit.*, p. 227.

⁴⁹ Vincent Villeminot, *Comme des sauvages*, p. 22-25.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 189-190.

⁵¹ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour (1880-1888)*, trad.

Je vis sur l'île d'A. C'est un endroit merveilleux, que j'aimais, un caillou de presque deux kilomètres carrés, cent dix-neuf hectares de vase, de sable et deux châteaux calcaires, un à chaque bout. Cinq kilomètres de long sur sept cents mètres au plus large, une île-forteresse, en forme de croissant allongé, au large de Rochefort. À quatre kilomètres de la côte. Cent trente-deux habitants, désormais, insulaires, têtus, dont deux prisonniers – un meurtrier « irresponsable » et un bagnard – et douze morts de plus au cimetière. Un endroit couvert de jardins, labouré, cultivé, plein de gens que j'aime et qui se sont battus courageusement ces derniers mois⁵².

Finalement, les morts survenues sur l'île, imputées à tort à une épidémie de rage meurtrière, auront moins compté que les initiatives en faveur d'un meilleur vivre-ensemble, *malgré et au milieu du pire*. Comme l'île, le roman est cet îlot utopique préservé du mal et pourtant cerné par lui – et paradoxalement incarné par les enfants. Mais à l'instar d'Adam et Ève, ils y ont cédé innocemment, par ignorance. Confondant réel et imaginaire, ils ont joué à la contagion violente et l'ont répandue sur leurs terrains de jeu, cabanes et casemates, jusqu'à décimer leur propre bande à la manière des enfants de Golding :

– Tu avais des livres, ce jour-là... et y en a un... il s'appelait *Les Racines du Mal* ... [J]e me dis, on aurait dû les couper, ces racines, les racines du Mal. Mais on n'a pas réussi... Et maintenant, il se répand, comme une mauvaise herbe. Il nous a envahis. – C'était pas *Les Racines du Mal*, Poléon... c'était *Les Racines du ciel*... mais oui, tu as raison : ça y est, ça nous a envahi⁵³.

– C'est parce que nous avons cru que nous étions dangereux les uns pour les autres que nous nous sommes défendus les uns contre les autres [...]. Toi et tes lectures ! Tu nous as dit qu'on ne pouvait pas arrêter un Amok autrement qu'en l'abattant, et on t'a crue [...] c'est pas ta faute... Pas la nôtre. Ou autant des deux. Tu as dix ans, Blanchette, et les gens qui comprennent tout avant tout le monde, ça n'existe pas ... je songeai que l'île restait un endroit où on savait se regrouper pour vivre ensemble l'essentiel : la survie et la mort, les naissances et les deuils, les repas et la mer⁵⁴.

Les livres ne donnent jamais d'explications. Ils nous enseignent simplement comment, et où, mieux regarder⁵⁵.

Transparaît dans ce passage métalittéraire l'objectif de l'auteur : faire de l'île un nouvel espace utopique au sens où elle est une situation géocritique privilégiée pour penser/panser la fracture entre le monde

Lionel Duvoy, Paris, Éditions Allia, 2023. Voir aussi Camille Dumoulié, « L'Éternel retour : la grande pensée de Nietzsche », dans Pierre Brunel (dir.), *op. cit.*, p. 576-579.

⁵² Vincent Villeminot, *L'Île*, *op. cit.*, p. 438.

⁵³ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 399-426.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 436.

moderne et postmoderne, et ancrer le second dans les racines du ciel. « On était bien, au soleil »⁵⁶. Le sacrifice à proscrire est celui de l'innocence et ignorance de la jeunesse, à qui on demande toujours plus de lucidité. La lucidité : « blessure la plus rapprochée du soleil », disait René Char à propos d'Albert Camus⁵⁷, et à laquelle accède finalement le narrateur, sur une note ici très camusienne. Dans *Comme des sauvages*, on lit :

[II] sortit dans la forêt [...]. Pour la première fois, il courait en sachant qu'un jour – un jour très proche – il ne vivrait plus ici. Qu'il allait quitter cet endroit, que la forêt n'était plus sa maison. Qu'il n'était pas un être des bois, immanquablement attaché à un lieu. Les choses se finissent [...]. Il quitta le sentier, rejoignit en une dizaine de minutes à travers bois une des dernières cabanes qu'il avait bâties. [II] était entré dans cet entre-deux, cette zone floue, et s'il passait sans cesse plus d'heures sur son téléphone, il avait encore souvent un caillou et deux bouts de ficelle dans les poches⁵⁸.

Le chat du Rabbin le comprend dans la BD éponyme de Joann Sfar : « lorsqu'on est sorti du Jardin d'Éden, on ne peut pas y retourner »⁵⁹. Les personnages de Villeminot suivent son sillage, celui d'Alice, de Dorothy, de Ralph, de Chihiro, de Coraline ; ils finissent par intégrer cette maxime, pleine de sagesse talmudique. Y compris *post-mortem*, cas de Tom qui après avoir été assassiné par une jeune fille dont il refusait les avances, revient hanter sa meurtrière. Quand elle lui demande s'il ne voulait pas grandir, il répond : « Tu m'as donné ça, l'enfance éternelle »⁶⁰. Un autre esprit, animal celui-ci, devient le pédagogue du jeune Ethan, qui réussit à s'enfuir sain et sauf des Sources : « Qu'as-tu appris cet été en regardant les bisons ? – [Qu]il faut attendre son heure. Que ce n'est pas le plus fort qui l'emporte, mais le plus patient. Que les chefs sont des imposteurs et les marginaux des imbéciles »⁶¹.

L'expérience utopique, même illusoire, mensongère, mythique au sens propre, aura donc été instructive. Il faut dire que la réévaluation didactique qu'elle nous propose aura été de différentes natures : géographique, sociopolitique, éthique et historique, à l'échelle d'un village, d'une agglomération, d'un pays, d'un continent. Est-ce à dire que les espaces utopiques permettent à Villeminot de bâtir une sorte de « géo-histoire » d'un nouveau genre sur laquelle les lecteurs sont invités à

⁵⁶ *Ibid.*, p. 170.

⁵⁷ René Char, *Feuillets d'Hypnos* [1946], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 216, fragment 169.

⁵⁸ Vincent Villeminot, *Comme des sauvages*, *op. cit.*, p. 10-12.

⁵⁹ Joann Sfar, *Le Chat du Rabbin*, t. 1, *La Bar-Mitsva*, Paris, Dargaud, 2002, p. 22.

⁶⁰ Vincent Villeminot, *Comme des sauvages*, *op. cit.*, p. 191.

⁶¹ *Ibid.*, p. 209.

méditer au-delà de leur expérience fictive ? Une nouvelle « chrono-géographie » qui pourrait naître de la catastrophe et de la mort des anciens systèmes ?

3. Utopies (dés)enchantées?

– La mort n'est pas une catastrophe, insista-t-elle, avec cet air têtu qui la faisait ressembler à une enfant. Sauf pour ceux qui restent [...].
– Effectivement. Et la catastrophe peut aussi être l'occasion de transformations. Pour les systèmes, les organisations, comme pour les personnes⁶².

Que nous dit la spatio-temporalité dans la littérature jeunesse actuelle ? Chez Villeminot elle privilégie le retour en ombres portées de formes mortes mais non révolues : les espaces magico-religieux, un archaïsme qui peut paraître incongru en regard du projet contestataire des (e)utopies qui fleurissent dans la fiction actuelle, surtout quand celle-ci se construit ouvertement autour de problématiques écologiques (« écofiction »⁶³). « Images anciennes » auxquelles s'associent les souvenirs des réflexions émises par les humanistes de la Renaissance puis des Lumières contre l'Ancien Régime. Ces voix et espaces fantômes prolifèrent.

Néanmoins, toute cette géocritique passée, rappelée dans le présent par les auteurs au nom de l'histoire/Histoire à écrire, n'en est pas une puisque ce que les récits rappellent à notre conscience et mémoire est l'ensemble des représentations imaginaires de l'espace collectif transmises par les utopies à travers l'Histoire de la littérature et de la philosophie politique. Villeminot partage leur projet : trouver des solutions imaginaires aux bouleversements de notre époque, à l'effondrement des ressources, de la biosphère, à l'essoufflement démocratique et européen. C'est pourquoi l'île et la forêt redeviennent des espaces d'expérience de pensée.

Il transmet avec lucidité la leçon à tirer de chaque expérience fictive. C'est pourquoi si ses espaces sont transgressifs et subversifs, ils restent dangereux, « agressifs », voire mortels. Comme l'île, la forêt est un terrain initiatique de conquête de soi et des autres ainsi qu'une tombe, dans

⁶² *Ibid.*, p. 66-71.

⁶³ Voir l'essai dans lequel Christian Chelebourg propose ce néologisme : *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, « Réflexions faites », 2012. En ce qui concerne spécifiquement la place de l'écologie dans la littérature jeunesse, voir Nathalie Prince, Sébastien Thiltges (dir.), *Éco-graphies. Écologie et littératures pour la jeunesse*, Rennes, PUR, 2021.

laquelle l'auteur ensevelit *in fine* ses héros – *etiam peccata*. « Temples de la nature », elles restent des espaces sauvages dans lesquels la sauvagerie humaine peut librement s'exprimer. D'un point de vue axiologique, elle rejoint la Ville comme symbole du Mal et de ce que Bertrand Westphal baptise la « transgressivité », sentiment négatif né de nos modes de vie postmodernes baignés d'insécurité – qu'attisent sans relâche les médias de masse.

Et le Mal est aussi contagieux que « la peste » camusienne. Après avoir échappé aux chasseurs de la Réserve, Ethan, survivant du Domaine, rejoint le village de C. et y met le feu :

Voyaient-ils les flammes, là-haut, au campement ? Savaient-ils, avaient-ils compris qu'il n'y aurait plus pour eux de retour ? Plus aucun moyen de reprendre une vie, quand la sauvagerie serait finie, qu'on prétendrait revenir à une vie réglée après les merveilles de la jeunesse ?⁶⁴

Puis l'esprit d'un bison mâle résonne dans sa tête et l'enjoint à entreprendre, nu et sur le dos d'un bison nommé Cody, un périple en Europe de l'Est, « vers le levant », direction Tchernobyl, qualifié de « sanctuaire » :

Ils dorment dans l'un des derniers bosquets, sur les derniers côteaux, avant la grande vallée du Rhône [...]. Vers le matin, [...] ils trouvent une brèche dans les contreforts alpins. C'est le massif du Vercors. Ils pénètrent dans une forêt profonde, presque légendaire, sombre, amicale, mystérieuse, peuplée de prédateurs et de proies [...]. Ils traversent les massifs, sans doute la Chartreuse, les Bauges, avant de rejoindre le massif du Mont-Blanc. Ils se retrouvent dans des espaces découverts, roches nues, neiges éternelles, dans des tourmentes et sous un soleil de plomb [...]. Puis ils retrouvent le secret des forêts d'altitude, traversent la Suisse, l'Autriche, la Slovaquie [...]. Où allons-nous ? *Tu verras. Où l'homme ne va plus. Où nous pouvons redevenir sauvages.* Au bout de trois mille kilomètres de détours et de déserts humains, de silence et de souffrance parcourus en quatre mois, ils entrent dans l'immense Ukraine – un de ces endroits où la guerre semble pouvoir durer toujours ; le territoire d'Athéna, déesse de la bataille, si différente d'Artémis, déesse de la chasse. Artémis a une herbe qui lui est dédiée, amère – *Artemisia absinthium* [...]. En français, on l'appelle l'absinthe. En ukrainien ЧОРНОБИЛЬ. Tchernobyl [...]. Ils s'arrêtent devant une clôture, protégée par un glaciais et donnant sur une forêt – qui en rappelle une autre [...]. Ils entrent dans la zone. *Neverland* [...]. *Ici, nous sommes chez nous*, dit Sitting B. *Dans un endroit d'avant l'homme...* Ou d'après. Ils entrent dans la « forêt rousse », dont les pins ont pris à jamais une couleur rouge après que la catastrophe les a tués sur pied, comme vitrifiés.

⁶⁴ Vincent Villeminot, *Comme des sauvages*, op. cit., p. 295-297.

Le sabot de Cody foule calmement les mousses radioactives. Ethan se tient droit sur son dos. Ils disparaissent entre les arbres⁶⁵.

Cette fin a de quoi surprendre. Utopie et catastrophe, pour reprendre le titre du volume coordonné en 2015 par Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée⁶⁶. Tchernobyl : le lieu qui n'existe plus et où résonnera jusqu'à la fin des temps l'un des plus grands traumatismes européens⁶⁷.

Pourtant, le *desperado* devient *eldorado*⁶⁸, dans un surprenant et ultime renversement carnavalesque, qui clame la possibilité de résistance et résilience propre aux alternatives chrono-géographiques littéraires. Villeminot ne suppose la fin du monde que pour en rêver un autre, fait de montagnes, de forêts, d'îles et de rivières – d'encre. La fin n'est pas l'horizon de son utopie ; c'est l'utopie qui est l'horizon de la catastrophe – que nous vivons pourtant passivement un peu plus chaque jour en Europe et dans le monde. Son discours ne repose pas sur une projection du futur dans un passé (entaché), mais du futur dans le présent – d'où la priorité que l'auteur accorde à la narration intercalée, mêlant mode ultérieur et simultané.

Et il revient à *Nous sommes l'étincelle* d'offrir la solution la plus radicale pour pallier la transgressivité de l'espace postmoderne. Villeminot invente ainsi un penseur, Thomas F., double du père de l'utopie et de lui-même, à l'origine de l'essai *Do Not Count On Us*, texte qui galvanise des dizaines de milliers de jeunes en Europe, essentiellement en France et en Italie, en prônant le divorce pacifiste avec la société actuelle :

Quel contrat nous lierait ? Vous à moi ? Vous et moi, à l'ensemble de la société ? À ceux qui la gouvernent, l'administrent, en bénéficient ? À ceux qu'elle écrase ? [...] Notre monde est le vôtre : nous choisirons des lieux, des déserts, des silences, des bibliothèques, des jardins, où nous pourrions vivre [...]. Nous claquons la porte, quittons la pièce, puisque c'en est une – une farce ou une tragédie, nous l'ignorons encore, et nous désertons même le théâtre tout entier⁶⁹.

[Nous] ne voulons plus jouer à ce jeu [...]. Cette comédie de l'adolescence [...]. Ne comptez pas sur nous⁷⁰ [...].

Ce qu'il nous faut, ce n'est pas une révolution. C'est une conversion, un embranchement, un départ [...]. Nous pouvons encore nous asseoir à l'écart, pour travailler à des sociétés plus modestes, liées par l'amitié, gouvernées par le souci

⁶⁵ *Ibid.*, p. 304-312.

⁶⁶ Jean-Paul Engélibert, Raphaëlle Guidée (dir.), *Utopie et catastrophe. Revers et renaissance de l'utopie (XVI^e-XXI^e siècles)*, Rennes, PUR, 2015.

⁶⁷ Expression de Jacques Berchtold extraite de « Regards sur l'utopie », *Europe*, n° 985, 2011, citée par Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée (dir.), *op. cit.*, p. 3.

⁶⁸ Voir Dorita Nouhaud, « Eldorado », dans Pierre Brunel (dir.), *op. cit.*, p. 559-563.

⁶⁹ Vincent Villeminot, *Nous sommes l'étincelle*, *op. cit.*, p. 98-111.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 140-141.

de ne renoncer chacun à aucune souveraineté [...]. Dans les jours qui suivent la manifestation, ils sont des milliers sur les routes [...]. Ça n'est pas romantique comme une révolution. C'est la terre. [...] Leurs cabanes ressemblent presque à des maisons [...]. Ils s'engueulent, débattent, se battent quelquefois. À coups de poing. De sang [...]. Ils apprennent à se taire, à faire refluer l'être des caprices, des besoins et des impétuosités⁷¹.

À grands renforts de prolepses et d'analepses, le récit décrit l'actualité de cette sécession, son futur proche puis lointain – celui des enfants d'un protagoniste, Adam, « premier homme » né de ce monde alternatif. Parce que la perfection n'est d'aucun monde, ils sont les proies de « braconniers » connus pour leurs crimes sexuels et cannibales. La forêt de ce conte philosophique ne saurait faire l'économie de la figure de l'ogre, ne saurait échapper à la loi de Hobbes selon laquelle « l'homme [peut être] un loup pour l'homme » – et surtout pour la femme.

Dans un autre article consacré aux *Îles enchantées* de Melville, Claude Dumoulié interroge « le double principe d'archipel et d'espérance », titre paradoxal, puisque les Galápagos offrent

un paysage post-apocalyptique [qui] ne recèle aucun enchantement, sinon maléfique. On se demande comment l'espérance peut naître d'un lieu aussi désolé. Mais n'est-ce pas cela l'espérance : une foi paradoxale dans la vie, alors que le monde même semble désespéré ? En quoi réside l'espérance dans ce texte ? [...] Elle est dans le principe du lieu, que ces îles brûlées et désertes expriment à l'état pur⁷².

L'archipelité des romans de Villeminot serait-elle le territoire privilégié d'un « cri d'espérance absolu »⁷³ pour ré-enchanter la société française et européenne ? Un cri qui trouverait son écho dans la réalité : celles des tentatives utopiques des communautés *beatniks* et *hippies* du siècle dernier et, aujourd'hui, de la Zone à défendre (ZAD) et dans les Alpes de Haute Provence de la Zone d'expérimentation sociale, terrestre et enchantée (Zeste) où se trouve l'École des vivants fondée par l'écrivain Alain Damasio. Villeminot reste toutefois méfiant vis-à-vis des dérives communautaristes et de la capacité des hommes à gérer leur inclinaison barbare, parfois si puissante qu'elle peut contaminer le lieu qu'ils ont choisi d'habiter. Il rejoint néanmoins cet autre utopiste français qu'est Damasio, lequel clamait en 2019 la nécessité de « créer une pluralité

⁷¹ *Ibid.*, p. 176-181.

⁷² Claude Dumoulié, « *Les Îles enchantées* de Melville ou le “double principe d'archipel et d'espérance” », dans Georges Voisset (dir.), *L'Imaginaire de l'archipel*, *op. cit.*, p. 53.

⁷³ Expression de Jacques Berchtold extraite de « Regards sur l'utopie », *Europe*, n° 985, 2011, citée dans leur préface par Jean-Paul Engélibert, Raphaëlle Guidée (dir.), *op. cit.*, p. 3.

d'îlots, d'archipels, [seule] manière de retourner le capitalisme »⁷⁴.
Villeminot est plus circonspect :

*Mais la sauvagerie ne nous rend pas meilleurs [...]. Il n'y a pas de vérité dans la vie frustrée. Il n'y a que des tentatives, des échecs et parfois des moments de salut, comme ailleurs [...]. Réussit-il à survivre [...] des années, miraculeusement indemne, sur cette décharge ? [...] Je voudrais qu'il accomplisse tout ça, sachant que les adultes l'ont toujours trahi, tout en croyant bien faire ; qu'ils l'ont maintenu dans une enfance illusoirement préservée, tandis qu'ils saccageaient le monde ; qu'ils l'ont rendu sauvage, puis qu'ils l'ont jeté dans un monde domestiqué et ravageur [...]. Mais je l'ignore totalement*⁷⁵.

4. Conclusion

On n'avait pas le droit de décrire ou de cartographier le Domaine – parce qu'on finit par se croire propriétaire de ce dont on dresse l'inventaire, on l'exploite, on l'échange, on le vend [...]. Même sans carte, Ethan retenait les lieux. Il les organisait dans sa tête, en clairières, en essences⁷⁶.

Villeminot cherche à cibler l'essence spatiale du rêve utopique en France et en Europe, en usant du roman comme d'un miroir, qui selon Stendhal « se promène sur une grande route »⁷⁷. L'île et la forêt jouent d'une interaction entre fiction d'anticipation et fiction ancestrale. Ces espaces sont aussi les arènes d'une réflexion sur la manière dont on peut se les (ré)approprier, du moins en littérature. Ce sont des écomotifs, des motifs dénotant des espaces environnementaux, qui renvoient à un même *topos* d'expérimentation imaginaire et sociopolitique, avec ses succès, ses échecs, ses tragédies. L'auteur offre de la sorte une écho(géo)graphie de notre époque⁷⁸. Pour citer Deleuze⁷⁹, il paraît dire à notre jeunesse que son devenir est géographique, idéalement nomade puis (néo)rural :

⁷⁴ Alain Damasio, Agnès Rousseaux, Barnabé Binctin, « Alain Damasio : “Créer une pluralité d'îlots, d'archipels, est la seule manière de retourner le capitalisme” », *Basta*, 12/07/2019, <https://basta.media/Alain-Damasio-Les-Furtifs-La-Volte-ultra-liberalisme-ZAD-pouvoir-alienation>. [Dernière consultation : 12/03/2024]

⁷⁵ Vincent Villeminot, *Comme des sauvages*, *op. cit.*, p. 314-316.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 189-190.

⁷⁷ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Poche, « Classiques français », 1993, p. 363.

⁷⁸ Expression inspirée du titre du volume codirigé par Nathalie Prince et Sébastien Thiltges, *op. cit.*

⁷⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari explorent le concept du « devenir » (animal, enfant, femme, homme...) et l'annexent à celui du désir dans leur essai *L'Anti-Œdipe* (Paris, Éditions de Minuit, 1972) premier tome de *Capitalisme et schizophrénie*, puis dans sa suite en 1980, *Mille plateaux*.

Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité. Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver. Pas non plus deux termes qui s'échangent [...]. Car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même. Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de nœcs entre deux règnes⁸⁰.

Villeminot propose d'autres manières d'habiter les espaces naturels et une écogénèse dont les jeunes, devenus adultes, pourraient s'inspirer pour produire de nouveaux territoires en (re)donnant tout son sens et sa place à l'homme et à l'environnement. Le lieu utopique est bien plus qu'un entre-deux : il est multiple, tiers-espace ou tiers-lieu où se réalise une transformation sociétale, politique, culturelle et littéraire. Il semble appeler de ses vœux une sorte de redistribution rhizomique⁸¹.

Le retour des (e)utopies dans la fiction jeunesse a un bel avenir devant lui ; une tendance est déjà en train de s'imposer si l'on en croit la prolifération dans la culture pop d'un nouveau type de personnages plébiscités et explorés par Villeminot lui-même dans sa trilogie *Instinct* : les mutants, comme figures du posthumanisme⁸². Ces hybrides mi-humain mi-animal ou végétal paraissent nous dire que l'utopie a aujourd'hui besoin de poésie, de zoo- ou biopoétique. En 2023, l'écrivain Alain Damasio parlait de « zoo- » ou « biopunk » :

je crois qu'on est complètement revenu de [la fascination de la fusion homme/machine comme horizon d'émancipation]. On se rend compte au contraire que c'est une maximisation de l'aliénation. Je pense donc que va apparaître un courant « zoopunk » ou un « biopunk » au sens où l'enjeu sera la réarticulation au vivant, l'hybridation avec le vivant comme vecteur d'émancipation [...]. Métaphoriquement, écologiquement, c'est une façon de renouer avec des dimensions animales qui sont à la fois en nous et hors de nous, c'est renouer avec ce bloc qu'on appelle « la nature » et qui serait hors de nous [...]. Ce vivant, cette force est en nous, il faut en être conscient pour la remobiliser⁸³.

⁸⁰ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, édition augmentée, Paris, Champs, 1977, p. 8.

⁸¹ Dans « Rhizome », introduction à *Mille plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari inventent le modèle arborescent de l'espace ou de la cartographie rhizomique : « beaucoup de gens ont un arbre planté dans la tête » (Paris, Éditions de Minuit, « Critiques », 1980, p. 24). En tête les adolescents qui se cherchent des racines ou les adultes qui cherchent celles de leur existence dans leur passé et enfance. Cependant, « le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple... Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités ». *Ibid.*, p. 31.

⁸² Cf. à ce sujet, Nathalie Dufayet (dir.), *Les Nouveaux mutants de la culture pop (XX^e-XXI^e siècles) : sémiologie du désastre ou utopie posthumaniste ?*, *Études littéraires*, vol. 53, n° 3, été 2025.

⁸³ Alain Damasio, Ruddy Guilmin, « Alain Damasio : ma science-fiction, c'est un présent

Citons pour finir, aux côtés des hordes de Damasio et de Villeminot, les métamorphes dont Katja Brandis peuple ses sagas *Seawalkers* et *Woodwalkers*, adaptée cette année par un anthropologue reconverti en réalisateur, et les hybrides de Thomas Cailley dans *Le Règne animal*, également sorti sur les écrans en 2024, qui posent tous la question de l'anthropocène et, finalement, de notre devenir-créature.

Nathalie Dufayet
(La Rochelle Université/CRHIA)

hypertrophié », *Gonzai*, 14/01/2023, <https://gonzai.com/alain-damasio-ma-science-fiction-cest-un-present-hypertrophie/>. [Dernière consultation : 27/06/2024]



N° 18, 2024

RILUNE – Revue des littératures européennes

“Eu-topies. Géocritique du mode utopique
dans les littératures européennes contemporaines”

Raffaella Baccolini and Chiara Xausa
(Università di Bologna)

**Narrating Differences through Space :
John Lanchester's *The Wall***

Pour citer cet article

Raffaella Baccolini, Chiara Xausa, « Narrating Differences through Space : John Lanchester's *The Wall* », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 18, *Eu-topies. Géocritique du mode utopique dans les littératures européennes contemporaines*, (Michele Morselli, Gaetano Lacalandra et Camilla Marchisotti, dir.), 2024, p. 67-84 (*version en ligne*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR L'article se propose d'étudier la représentation de la différence dans l'espace traditionnellement utopique de l'île à travers l'analyse de *The Wall* (2019) de John Lanchester, un roman dystopique de science-fiction climatique (cli-fi) situé dans un futur proche, où la catastrophe du changement climatique a produit des millions de réfugiés. Après avoir situé le roman dans le contexte de la BrexLit, des fictions sur le changement climatique et des débats contemporains sur les épistémologies de la frontière et les migrations induites par le climat, l'analyse envisage la comparaison de *The Wall* et de *l'Utopia* de Thomas More, puis s'attache à l'organisation géographique de l'île de Lanchester comme un espace de division sociologique profonde qui maintient néanmoins l'espoir et un horizon utopique dans les pages d'une dystopie critique.

Mots-clés : hiérarchies spatiales, récits de différence, espace utopique, dystopie critique, BrexLit, cli-fi, migration induite par le climat.

EN The article intends to investigate narratives of difference in the traditionally utopian space of the island through a close reading of John Lanchester's *The Wall* (2019), a dystopian climate fiction (cli-fi) novel set in a near future, in which catastrophic climate change has left millions displaced. After situating the novel in the context of BrexLit, climate change fiction, and global contemporary debates about border epistemologies and climate-induced migration, the analysis opens with a comparison between *The Wall* and Thomas More's *Utopia*, and then moves to analyze the geographical organization of Lanchester's island as a space of deep sociological division that nevertheless maintains hope and a utopian horizon within the pages of critical dystopia.

Keywords : Spatial Hierarchies, Narratives of Difference, Utopian Space, Critical Dystopia, BrexLit, Cli-Fi, Climate-Induced Migration.

RAFFAELLA BACCOLINI

CHIARA XAUSA

Narrating Differences through Space :

John Lanchester's *The Wall*

Space is an important element in determining the social, political, and economic structure of a society and a central feature of any utopian or dystopian novel. The well-planned layout of the island of Utopia, for example, illustrates Thomas More's belief that appropriate spatial measures are crucial to building a society that is both just and peaceful. The island's topography is meticulously explained, highlighting its isolation and self-sufficiency as defenses against outside influences and conflicts. The layout and architecture of the cities are all the same, encouraging equality and homogeneity among the citizens. The social order, eliminating poverty and reducing social conflicts through shared resources and communal life, is symmetrical and ordered like the physical world. The way that space is used in More's *Utopia* shows how space and place may be combined to create a society that upholds and promotes utopian ideals¹. Although space and place are often used interchangeably, distinguishing between them can be useful. Space typically refers to broad and abstract notions of spatiality, while place pertains to the local and bounded, it is space that has been given meaning through human experience and interaction. The transformation from space to place occurs when a specific area becomes important and meaningful to people, shaped by cultural, historical, and personal contexts.

This article intends to investigate narratives of difference in the traditionally utopian space of the island through a close reading of John Lanchester's *The Wall* (2019), a dystopian climate fiction (cli-fi) novel set in a near future in which catastrophic climate change has left millions displaced². The global environmental transformation of the world is

¹ Thomas More, *Utopia*, trans. Clarence H. Miller, New Haven-London, Yale University Press, 2014.

² John Lanchester, *The Wall*, London, Faber & Faber, 2019.

known as « the Change », a time when « the shelter blew away, the waters rose to the higher ground, the ground baked, the crops died, the ledge crumbled, the well dried up »³. The novel leaves the reasons behind this transformation obscure, and all readers know is that environmental change has caused sea levels to rise and beaches to disappear, making parts of the world inhabitable and forcing entire populations to move from their countries. Although Britain is never named and *The Wall* is set on an unnamed island nation, a series of toponyms emerging gradually in the text – such as the Midlands, London, the Lake District, and Scotland – suggest that Lanchester’s fictionalized space is in fact a Great Britain deprived of Northern Ireland and all other small islands. In order to protect itself from the rising sea levels and especially from the arrival of people referred to only as Others, this post-contemporary Britain has built a Wall around its ten-thousand-kilometer coastline – a « long low concrete monster » that looks « very tall and very straight and very dark »⁴ – and forces all young citizens to serve on the wall for two years as Defenders, border guards on the Wall protecting the country from the threat of an armed invasion. A simple mathematical rule determines life at the Wall and the consequences of inadvertent watch : for each Other that enters the Wall, one Defender is put to sea. Additionally, Others who successfully enter the Wall « have to choose between being euthanised, becoming Help or being put back to sea »⁵. Most Others choose to be Help, legalized slaves who serve national residents : the attraction is that « if they have children, the children are raised as citizens »⁶. Readers are introduced to life at the wall through the viewpoint of its narrator Joseph Kavanagh, a young English man who has just been sent to the wall for the obligatory two-year term of service. One major split in the narrative occurs when Kavanagh and other members of his company are put to sea after a large group of Others succeeds in crossing the border with the help of a network of rebel nationals while Kavanagh and his crew are on duty.

In its reconfiguration of the dichotomy between the British self vs. the unspecified Others, Lanchester’s novel seems to be partly inspired by Britain’s withdrawal from the European Union on 23 June 2016 ; in other words, the Wall can be read as a literal Brexit. Following Kristen Sandrock’s analysis of *The Wall* through what she refers to as « British border epistemologies »⁷, María Alonso Alonso (2024) suggests that

³ *Ibid.*, p. 111.

⁴ *Ibid.*, p. 4, 5.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ Kirsten Sandrock, « Border Temporalities, Climate Mobility, and Shakespeare in John Lanchester’s *The Wall* », *Journal of Modern Literature*, vol. 43, n° 3, 2020, p. 164.

Lanchester's text seems to join a number of literary works known as « BrexLit »⁸, a literary corpus inspired by this watershed event, whether directly or not – as Kristian Shaw suggests, indeed, British literature had already begun to imagine rebordering processes and to turn immigrant and refugees into subaltern subjects long before Brexit was even a possibility. Novels published in the years after the Brexit referendum, like Lanchester's *The Wall*, reimagine the aftermath of this poll while at the same time questioning its exclusionary rhetoric and outlining a counter-discourse.

Whilst Lanchester imagines an isolated and insular Britain after Brexit, however, his novel goes beyond recent UK politics as it enters « global debates about rebordering processes, mass migration, environmental change, biometric surveillance, and the role of the nation-state vis-à-vis contemporary global crises »⁹. As a matter of fact, the story is indeed influenced by the 2015 humanitarian crisis, by Donald Trump's plan to build a wall between the USA and Mexico, by Matteo Salvini's refusal to allow ships carrying migrants into Italian ports when he was interior minister in 2018 – but also by the inner-Irish border, Fortress Europe, and many other examples of politicians inciting fear of others as well as cruel anti-immigration policies. Interviewed by Lisa Allardice, Lanchester states that the novel's wall is not a metaphor for anything else, adding that « we had this period when walls were coming down around the world and now, just as an empirical fact, they are springing up all over the place »¹⁰. In the same interview, he describes himself as a « well-disguised semi-immigrant » : son of an African-born father and an Irish mother, he was born in Hamburg and spent much of his childhood in Hong Kong¹¹. In this regard, he insists that for him the image of the wall was a comforting rather than a disturbing one : « Hong Kong was safe and that just over the border there was a place where

⁸ María Alonso Alonso, « A Posthuman Approach to BrexLit and Bordering Practices through an Analysis of John Lanchester's *The Wall* », *Humanities*, vol. 13, n° 34, 2024, p. 1-13. On BrexLit see John Day, « BrexLit : The New Landscape of British Fiction », *Financial Times*, 28 July 2017, <http://www.ft.com/content/30ec47b4-7204-11e7-93ff-99f383b09ff9>. [last accessed : 21/07/2024] ; Robert Eaglestone, *Brexit and Literature : Critical and Cultural Responses*, London, Routledge, 2018 ; Barbara Korte, Laura Lojo (eds.), *Borders and Border Crossings in the Contemporary British Short Story*, Cambridge, Palgrave, 2019 ; Kristian Shaw, *BrexLit : British Literature and the European Project*, London, Bloomsbury, 2021, and Christine Berberich, « Europe in Britain : The Marginalized Voices of EU Migrants in Contemporary British Brexit », in *Id.* (ed.), *Brexit and the Migrant Voice : EU Citizens in post-Brexit Literature and Culture*, London, Routledge, 2023, p. 31-45.

⁹ Kirsten Sandrock, *op. cit.*, p. 164.

¹⁰ Lisa Allardice, « Interview with John Lanchester », *The Guardian*, 11 January 2019, www.theguardian.com/books/2019/jan/11/john-lanchester-interview-the-wall. [last accessed : 21/07/2024]

¹¹ *Ibid.*

people were desperate to escape from, and that people died trying to get over the border, people drowned swimming [...]. If people want to get to the place where you are, that means you are in a safe place »¹². *The Wall* gives in fact center stage to the concept of a « safe space » – that will be analyzed in this article – and to the continuous shifting of borders : if, for most part of the novel, British citizens occupy the privileged position of those who happened to have been born in a safe place, halfway through the text « the territorial border of the Wall turns out to be an illusionary site for safety »¹³. At the same time, while those who arrive on Britain's shores are defined through the dehumanizing and Orientalizing term « Others »¹⁴ – with a handful of references to some being of African origin, i.e., « they were from sub-Saharan Africa »¹⁵ – it is eventually Kavanagh and his British companions who turn into Others after being put to sea.

In the end, no one is safe, and the novel's emphasis on borders as illusionary markers of safety helps to convey one of its main messages : that « climate change does not stop at the borders »¹⁶. *The Wall* enters current debates about environmental change positing that the climate crisis will affect all parts of the earth, whether directly or indirectly – increasing, for instance, climate-induced migration. According to Tom Holland, *The Wall* « is ultimately no more focused on immigration than it is on Brexit. Both are cast as symptoms of its ultimate theme : climate change »¹⁷ ; in other words, Brexit, migration, and climate change are the three entwined forces of the novel. Being migration one of the main motivators for Brexit¹⁸, these two major themes are often entangled in the novel, stressing that the need to fortify national borders is often triggered by global anxieties towards mobility. At the same time, it is well-known that climate change has led and will continue to lead to an increasing presence of climate refugees in contemporary migrant flows¹⁹, including those across the British border. Besides being an example of BrexLit, *The Wall* can be therefore interpreted as a work of climate

¹² *Ibid.*

¹³ Kirsten Sandrock, *op. cit.*, p. 170.

¹⁴ Edward Said, *Orientalism*, New York, Vintage, 1978.

¹⁵ John Lanchester, *op. cit.*, p. 129-130.

¹⁶ Kirsten Sandrock, *op. cit.*, p. 170.

¹⁷ Tom Holland, « *The Wall* by John Lanchester. Review : “The Others are Coming” », *The Guardian*, 19 January 2019, <https://www.theguardian.com/books/2019/jan/19/the-wall-john-lanchester-review>. [last accessed : 25/07/2024]

¹⁸ See Federico Fabbrini, *The Law & Politics of Brexit*, Oxford, Oxford University Press, 2017, and Richard Bellamy, Dario Castiglione, *From Maastricht to Brexit : Democracy, Constitutionalism and Citizenship in the EU*, London, Rowman & Littlefield, 2019.

¹⁹ See Gregory White, *Climate Change and Migration. Security and Borders in a Warming World*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2011.

change fiction, « cli-fi », – a genre that takes anthropogenic climate change as a point of departure²⁰. In the novel, the global environmental transformation that drowned large parts of the world is known as the « Change », a single and extreme solitary event that destabilized people's conceptions of time and space. In his interview with Allardice, Lanchester quotes the German economist Rudi Dornbusch to explain the novel's temporality : « “In economics, things take longer to happen than you think they will, and then they happen faster than you thought they could”. Substitute the environment for economics and the consequences are catastrophic »²¹. This is the way lots of things happen, he adds, « two ways. Gradually then suddenly »²². As one character puts it : « The Change – before and after »²³. Such a static conception of climate change²⁴ is destabilized when Kavanagh asks a former Other now working as Help about the name for the Change in his language : the Swahili word for the Change happens to be *Kuishia*, « the end », suggesting that displaced Others have already endured one or many more apocalypses and that climate change outside Britain is not a matter of mere and minimal adaptation while life still functions as it used before for most people²⁵. Surprisingly, it is a member of the elite – one of those people whose life and modes of consumption have changed the least – to explain the « uneven universality »²⁶ of climate change :

As you all know, the Change was not a single solitary event. We speak of it in that manner because here we experienced one particular shift, of sea

²⁰ See Axel Goodbody, Adeline Johns-Putra (eds.), *Cli-fi. A Companion*, Oxford-New York, Peter Lang, 2018, and Gregers Andersen, *Climate Fiction and Cultural Analysis. A New Perspective on Life in the Anthropocene*, Abingdon-New York, Routledge, 2020.

²¹ Lisa Allardice, *op. cit.*

²² *Ibid.*

²³ John Lanchester, *op. cit.*, p. 110.

²⁴ This fast and extreme temporality of climate change can be found in many other works of climate fiction. One of the major problems with the climate change and the Anthropocene discourses, suggests Marco Malvestio in his book on Anthropocene fiction, is their tendency to represent the environmental crisis as a much more catastrophic phenomenon than it really is, or as denoted by an exceedingly visible form of catastrophism. Marco Malvestio, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021. In a 2022 article on the limits of catastrophic imagery, he further suggests that the intrinsic mode of contemporary eco-dystopias presents a series of ambiguities, that he summarizes in six theses : eco-dystopias are spectacular and sensationalistic, they focus on one single feature of the Anthropocene (climate change), they tend to portray a single catastrophic event, they might end up inhibiting actions to counter the current crisis even when their aim is to raise awareness of environmental problems, they are consolatory, and they are ecophobic. Marco Malvestio, « Theorizing Eco-Dystopia : Science Fiction, the Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery », *CPCL. European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes*, vol. 5, n° 1, 2022, p. 24-38.

²⁵ John Lanchester, *op. cit.*, p. 82.

²⁶ Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Boston, Harvard University Press, 2011.

level and weather, over a period of years it is true, but it felt then and when we look back on it today still feels like an incident that happened, a defined moment in time with a before and an after. There was our parents' world, and now there is our world [...]. The Change – before and after. Elsewhere, though, it was not like that. The Change was not an event but a process, a process that in some places, some unlucky places, has not stopped. In many of the hotter places of the world, in particular, the Change is still continuing, still reshaping landscapes, still impacting people's lives²⁷.

As suggested by Lanchester (who in turn is quoting William Gibson) in his interview with Allardice, « the future is already here – it's just not evenly distributed »²⁸. As *The Wall* consciously works within the tradition of utopian literature, reworking some of its tropes, such as the island/fortress (More), our analysis opens with a comparison between *The Wall* and Thomas More's *Utopia*, and then moves to analyze the geographical organization of Lanchester's island as a space of deep sociological division that nevertheless maintains hope and a utopian horizon within the pages of dystopia²⁹.

1. A Formal Inversion of More's Utopia

Lanchester's novel is built around juxtapositions and comparisons that, on the one hand, situate it in the tradition of utopian literature and, on the other, highlight the different meanings that spaces have been given through human experience and interaction. The first of these comparisons is with the genre's eponymous text, Thomas More's *Utopia* (1516). The state's response to the climate crisis and the threat of immigration is the erection of a wall surrounding its coasts. Officially called the « National Coastal Defense Structure », the Wall is guarded 24/7 by « two hundred thousand active Defenders at any given moment »³⁰.

The construction of the Wall around the island evokes King Utopus's creation of the island of Utopia : he « had a channel cut fifteen miles wide at the point where the land adjoined the continent, and thus caused the sea to flow all around the land »³¹. For Louis Marin, in *Utopics* (1984), this passage describing violence upon nature and humanity represents the creation of a myth about the founding of the social order, indicating that

²⁷ John Lanchester, *op. cit.*, p. 110-111.

²⁸ Lisa Allardice, *op. cit.*

²⁹ On utopian hope maintained in dystopia, see Raffaella Baccolini, Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons : Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, 2003.

³⁰ John Lanchester, *op. cit.*, p. 21, 34.

³¹ Thomas More, *op. cit.*, p. 53.

the passage from nature to culture is a violent one³². In *Imaginary Communities*, on the other hand, Phil Wegner remarks how this gesture of territorial inclusion and exclusion « marks a *border* where there had previously existed only an indistinct *frontier* between “neighboring peoples” »³³. Such act, that Anthony Giddens considers a « crucial dimension of the subsequent spatial practices of the modern nation-state », makes More's Utopia the prototype of the modern nation-state³⁴. Regardless of its interpretation, the configuration of space through its appropriation suggests how, following Yi-Fu Tuan (1977), spaces have been shaped by human experiences and interactions³⁵. Lanchester's debt to More signals then at least two things : first, as Wegner has also stated, that the post-contemporary British nation-state imagined in the novel is a formal inversion of the utopia encountered in More's text, namely a critical dystopia³⁶; but also, that in a similar fashion to More's Utopia, Lanchester's island follows an isolationist and protectionist principle.

Both the island of Utopia and Lanchester's island have been fortified by walls. The city in Utopia « is surrounded by a high, thick wall with many towers and bastions. On three sides the wall is surrounded by a moat that is dry but wide and deep and blocked by thorn hedges; on the fourth side the river itself serves as a moat »³⁷. The island of Utopia is therefore depicted as a separate, self-sufficient place whose detachment and separation are protected at all costs. Its isolation preserves it from external corruption, but the insularity of Utopia also brings with it an autarchic system and the principle of a closed economy.

The island in Lanchester's novel is also protected by a « ten thousand kilometres long » wall, « three metres wide at the top [...]. On the sea side it is usually about five metres high; on the land side the height varies according to the terrain », a location that « looks like a cold, hard, unforgiving, desperate place »³⁸. Human action has also transformed, using « millions of tons » of concrete, a future Britain into a separatist and isolationist state³⁹. But while More's society is founded on an

³² Louis Marin, *Utopics : The Semiological Play of Textual Spaces*, trans. Robert A. Vollrath, Atlantic Highlands, Humanities Press International, 1984.

³³ Phillip E. Wegner, *Imaginary Communities : Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 50.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Yi-Fu Tuan, *Space and Place : The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.

³⁶ Phillip E. Wegner, « A Story Where Something Turns Out All Right, Part 1 : The Defense of the Critical Dystopia in John Lanchester's *The Wall* », in Patricia McManus (ed.), *The Dystopia Reader*, Oxford, Peter Lang, forthcoming.

³⁷ Thomas More, *op. cit.*, p. 57.

³⁸ John Lanchester, *op. cit.*, p. 14, 5.

³⁹ *Ibid.*, p. 15.

agricultural system where production and consumption can be easily planned and work is equal for everyone, Lanchester's society is fraught with lies and inequality.

An exchange between characters during a camping trip makes clear that the post-contemporary British state's economic order is based on self-sufficiency. While memories of the variety of food available at all times are tinted with nostalgia, a certain pride accompanies the reduced crops of the closed economy :

The produce you could get before the Change [...]. Everything, all the time [...]. I think, it must have been too easy, you know ? [...] how did people know what to want? [...] Now, there's less, but maybe, I don't know, I wouldn't say it's better, that would be mad, obviously it's not better, but you have to work with what you've got, [...] and even if it is, you know, turnips, turnips, fucking turnips yet again, at least you know you're working with turnips because that's what came out of the ground and that's what you've got to cook and that's what you've got to make interesting, because there's no choice, you know ? [...] that's what's amazing and beautiful about it, you know, that's what's interesting, not just going to the shops and being able to buy, you know, stuff that just got off a plane from who knows where⁴⁰.

These words waver between nostalgia for a lost time and pride for the new condition. The abundance of produce before the Change is associated with a certain weakness and a way of life considered to be « too easy », while the poor variety of available food is regarded « interesting », « amazing », and « beautiful » as people must get the best out of a difficult situation and « work with what [they]'ve got ».

However, the pride inherent in what seems to be the post-contemporary state's isolationist rhetoric turns out to be a lie. The characters, in fact, abundantly drink coffee and tea throughout the novel, a fact that reveals how the discourse of England as being self-sufficient is indeed a fantasy, one that also undermines the history of England's colonialism and its exploitation of resources and people⁴¹. But if self-sufficiency is a lie – one that seems to respond to Brexit's isolationist pride – it is not the only problem of this post-contemporary version of Britain, a society characterized by inequality once again perceived through the different groups' relation to geographical space.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 75-76.

⁴¹ We are indebted to Antonis Balasopoulos for this observation.

2. Spatial Hierarchies of Difference

The spatial organization of Lanchester's island is one of deep sociological divisions, endowed with narratives of difference⁴² that are responsible for an exclusionary version of citizenship⁴³. As a critical dystopia, *The Wall* challenges and deconstructs the alleged ideal space of the island pursuing a politics of isolationism, border surveillance, and societal hierarchy. The physical border of the wall built around the coastline marks out hierarchies of difference, classifying groups of people according to the place they inhabit (islanders vs. the Others; Defenders forced to serve on the wall vs. older generations and members of the elite who are exempt from spending time on the wall) but also to their societal function (Defenders, Breeders, Help). As in many other dystopias, the identity of *The Wall's* citizens is therefore dependent on the place in which they live as well as on their function in society.

Starting from the most visible rift (the island vs. the sea) of this « spatial distribution of hierarchical power relations »⁴⁴, citizens living within the wall occupy the privileged position of those being born in a safe place who can continue to live their existence with relative normality, while the Others are perceived as a threat to national security and therefore excluded from British society, besides being the ones most affected by the impacts of climate change. The Others are displaced from their countries, homes, and families, forced to live a disposable and inhuman condition worsened by border control of immigration and the smuggling of people. When Kavanagh first meets a former migrant who decided to turn into Help, he provides a handful of references to the lives of Others : « I could just about imagine burning sand, a huge yellow sun close overhead, salt water stinging in cuts, the weak being left behind, the bitter tastes of exile and loss, the longing for safety, the incandescent desperation and grief driving you onwards ... no, I couldn't really imagine. And yet here they were »⁴⁵. Citizens living within the wall, on the contrary, have still access to public transportation, pubs, and camping vacations, suggesting that the effects of climate change are not distributed evenly across the world. In this regard, the island might represent a utopian horizon for the displaced Others fleeing homelands : the ones who successfully enter the wall can indeed choose to become

⁴² Kirsten Sandrock, *op. cit.*

⁴³ James Holston, Arjun Appadurai, « Cities and Citizenship », *Public Culture*, vol. 8, n° 2, 1996, p. 187-204.

⁴⁴ Akhil Gupta, James Ferguson, « Beyond "Culture" : Space, Identity, and the Politics of Difference », *Cultural Anthropology*, vol. 7, n° 1, 1992, p. 8.

⁴⁵ John Lanchester, *op. cit.*, p. 80.

Help – and most of them actually do, since, as Kavanagh explains, « if they have children, the children are raised as citizens. That’s after being taken away from their parents, of course »⁴⁶. The island, however, refuses to serve as a lifeboat for migrants, and the only utopian stance within the wall is that of a network of Britons who « don’t agree with the Wall. They think you need the Wall to keep out the water but not to keep out human beings. Some of them don’t agree with turning people into Help. They think it’s slavery »⁴⁷. Becoming Help means indeed going through processes of dehumanization that generate legalized slaves because of one’s societal function; as one secondary character realizes, Help is more a « falling away, a lessening of one’s own humanity » than « a form of providing shelter and refuge to the wretched of the world »⁴⁸.

Migrants are not the only displaced subjects in the novel, as hierarchies of difference are outlined within the island itself. If the lives of most British citizens continue with relative normality, the new generation born post-Change must spend two years of service as Defenders on the wall. The British society in the novel is one of deep intergenerational conflict and division, as it is the old generation that has allowed the Change to happen – the world « broke on their watch »⁴⁹ – and, to make things worse, does not need to spend time on the wall :

None of us can talk to our parents. By « us » I mean my generation, people born after the Change. You know that thing where you break up with someone and say, It’s not you, it’s me? This is the opposite. It’s not us, it’s them. Everyone knows what the problem is. The diagnosis isn’t hard – the diagnosis isn’t even controversial. It’s guilt: mass guilt, generational guilt. The olds feel they irretrievably fucked up the world, then allowed us to be born into it⁵⁰.

As suggested by Sandrock, this passage abounds with personal pronouns that mark the temporal and spatial split between these two generations, adding the intergenerational border to the many other borders discussed in the novel. Lanchester’s society is unable to deal with generational guilt, and the older generation is still able to watch nostalgically a program about surfing while their children must risk their lives guarding a country where « there isn’t a single beach left, anywhere in the world »⁵¹. Such intergenerational border is given a spatial connotation in the novel, as the two generations live far apart from each

⁴⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 148-149.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁵¹ *Ibid.*, p. 56.

other (the older in the safe inland space and the younger on the « dangerously cold, frighteningly cold » wall), and Kavanagh has to take « lorry, train, second train, bus »⁵² to get back to his parent's house for his two weeks off. Time on the wall, moreover, affects and defamiliarizes his feelings of a comfortable and safe home :

Home : it didn't just seem as if home was a long way away, or a long time ago, it actually felt as if the whole concept of home was strange, a thing you used to believe in, an ideology you'd once been passionate about but had now abandoned. Home: the place where, when you have to go there, they have to take you in. Somebody had said that. But once you had spent time on the Wall, you stop believing in the idea that anybody, ever, has no choice but to take you in. Nobody has to take you in. They can choose to, or not⁵³.

Later on in the novel, after having spent some time on the wall, he realizes that safety is always an illusion : to think of being safe means to have hope, and he had already learnt « how dangerous hope is »⁵⁴. Being raised after the Change, Kavanagh's generation has to deal with feelings of hopelessness, anxiety, and fear affecting several areas of their lives, including the ethics of having children in the age of climate change⁵⁵. Kavanagh and his generation are well aware that they should not want to bring children into the world – « we broke the world and have no right to keep populating it » – as most of the humans that are already living in this world are « starving and drowning, dying and desperate [,] so how dare we make more of them? »⁵⁶. Nevertheless, the nation needs more babies as the slogan says « Breed to Leave »⁵⁷ : as the wall needs so many Defenders, people need to reproduce even though the world is such a horrible place, and those who decide to become Breeders can leave the wall. The intergenerational border separates Kavanagh's generation not only from their parents but also from future generations, as « some people say that this isn't fair to the children, who are born into a world where

⁵² *Ibid.*, p. 44, 49.

⁵³ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 193.

⁵⁵ This resonates with real concerns about the environment that are currently preventing many young people around the world from having children. See Travis N. Rieder, *Toward a Small Family Ethic : How Overpopulation and Climate Change Are Affecting the Morality of Procreation*, Basel, Springer, 2016 ; Roy Scranton, « Raising My Child in a Doomed World », *New York Times*, 16 July 2018, <https://www.nytimes.com/2018/07/16/opinion/climate-change-parenting.html>. [last accessed : 21/07/2024] ; Matthew Schneider-Mayerson, Kit Ling Leong, « Eco-reproductive Concerns in the Age of Climate Change », *Climatic Change*, vol. 163, n° 2, 2020, p. 1007-1023 ; and Fiona Harvey, « Four in 10 Young People Fear Having Children Due to Climate Crisis », *The Guardian*, 14 September 2021, <https://www.theguardian.com/environment/2021/sep/14/four-in-10-young-people-fear-having-children-due-to-climate-crisis>. [last accessed : 21/07/2024]

⁵⁶ John Lanchester, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁷ *Ibid.*

they have to do time on the Wall in their turn »⁵⁸. Halfway through the novel, Kavanagh decides to save himself from the wall by becoming a Breeder and bringing somebody new into the broken world. This decision opens up the possibility of imagining for the first time a hopeful future off the wall – « we'd find work, take turns looking after the baby, maybe take turns going to college, and it would be onwards and upwards. There would be a new life, and we would be living a new life »⁵⁹. Most importantly, as a Breeder contributing to national – and nationalistic – fertility levels, he might have the possibility of becoming a member of the elite, those people « flying off to talk to other members of the elite about the Change and the Others and what to do about them »⁶⁰. Besides the old generation whose careless watch caused the Change, members of the elite are the only privileged citizens living in the island, so rich and powerful that they are able to send Help to the wall in their place and, thus, refuse to serve as Defenders. Kavanagh is blinded by the possibility of a life as a member of the elite, and he is not able to question a hierarchical system that remains a utopia for few and a disaster for many. His viewpoint begins to change when he and other members of his company are put to sea after a large group of Others crosses the border, suggesting that the maps of power represented in the novel are neither static nor absolute. The rest of the novel continues to represent narratives of difference, exploring what happens after a reversal of the spatial setting engenders a radical shift of one's own position of privilege or discrimination and dispossession. As Sandrock states, Lanchester's novel « plays out against the unstable borders of environmental change and global mobility »⁶¹, suggesting that alternative organizations of space might be necessary to cope with the current time of crisis.

3. Other Spaces : The Island vs. Utopian Enclaves

Besides being associated with utopia, spaces and places are also used to further the protagonist's utopian education. Whether utopian or dystopian, the imagined elsewhere also shares a pedagogical function which critics such as Tom Moylan and Phil Wegner have underlined. The presentation of another world or space allows readers « to perceive the world they occupy in a new way, providing them with some of the skills and dispositions necessary to inhabit an emerging social, political, and

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 152.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁶¹ Kirsten Sandrock, *op. cit.*, p. 165.

cultural environment »⁶². Thus, through a « process of pleasure and pedagogy »⁶³, the function of utopia reverts from merely that of « goal and catalyst of change to one of criticism, and the education of desire »⁶⁴. One of the key functions of utopia, then, is the educative aspect stressed by Ernst Bloch in his *Principle of Hope*, explained by Ruth Levitas as follows⁶⁵ :

The education of desire is part of the process of allowing the abstract elements of utopia to be gradually replaced by the concrete, allowing anticipation to dominate compensation. Utopia does not express desire but enables people to work towards an understanding of what is necessary for human fulfilment, a broadening, deepening and raising of aspirations in terms quite different from those of their everyday life⁶⁶.

These aspects of utopian and dystopian writing, articulating a geographical and temporal elsewhere (together with the necessary journeys involved) can usefully be applied to Lanchester's novel and its protagonist.

Dislocation from what is familiar and desirable is the event that allows Kavanagh to become the critically aware citizen of dystopia. In fact, following a successful attack on the wall, Kavanagh and a few other characters are expelled from the island. Their displacement from a meaningful and desirable place becomes that which turns Kavanagh into the « misfit » character that is a feature of every dystopia. Before the loss of place, Kavanagh proves to be unable to question the system he inhabits. If the generational conflict makes Kavanagh not thoroughly at home in the post-contemporary version of Britain, his unease is only the result of resentment toward the older generation. He never shows doubts about the hierarchical system, only the disappointment of being among the lower ranks and a desire to improve his individual condition and « become a member of the elite »⁶⁷.

It is once again a comparison between places that reveals Kavanagh's dream, one that begins to wear off, but that never really abandons him :

At first I looked at those planes flying overhead and I longed, physically ached, to be up there looking down rather than down here looking up [...]. To go up above people, to be away from ordinariness, to live in the pure inhuman element of height and air. I still felt the appeal of that, the thrill of

⁶² Phillip E. Wegner, *op. cit.*, p. 2.

⁶³ Tom Moylan, « Making the Present Impossible : On the Vocation of Utopian Science Fiction », *Arena*, vol. 31, 2008, p. 79-109, p. 80.

⁶⁴ Ruth Levitas, *The Concept of Utopia*, Oxford, Peter Lang, 2010, p. 226.

⁶⁵ Ernst Bloch, *The Principle of Hope*, Cambridge, MIT Press, 1986.

⁶⁶ Ruth Levitas, *op. cit.*, p. 141.

⁶⁷ John Lanchester, *op. cit.*, p. 73.

it. To be up there rather than down here . . . but the problem was, that was the same as wishing to be above normal people, not one of them⁶⁸.

The space of the sky metaphorically represents the superiority that Kavanagh aspires to. But Kavanagh's doubts only seem to concern his discomfort about feeling better than his friends. He shows no compassion for the Help, and even less so for the Others. Far from being an occasion to reflect on the inequality of the system, the choice to borrow Help for the camping trip is savored as « a taste of what it's like to be rich. I had thought it might be awkward for us, from the human point of view, getting used to Help when we weren't the kind of people who had it in our private lives. But it was interesting how little adjustment it took »⁶⁹. The camping trip, then, becomes an occasion to reflect at best on the ease of privilege, not its fairness.

The location of the camping trip in the Lake District and the atmosphere are evocative of utopia by being repeatedly described as « ideal », « beautiful », « blessed », and « perfect », a condition that can only be achieved by being « on the inside » : « this must be what it's like to be in the elite. To have things done for you »⁷⁰. Associated with this place is « feeling safe and warm »⁷¹. What at first sight appears as a utopian experience is undermined by Kavanagh's not-yet-utopian stance. His acceptance of the hierarchical system as well as his exploitation of the Help show the limits of a utopian project that is not self-sufficient but rather is at someone else's expense. The presence of the Help, in fact, ensures the comfort of the experience while revealing the fragility of a false utopia. In a similar way, the pride in the rhetoric of self-sufficiency serves to hide that an autonomous Britain is only a fantasy.

The feelings associated with different locations are reminiscent of Homi Bhabha's reflections on discourses of the nation, belonging, and power. In *Nation and Narration*, Bhabha distinguishes between the « *heimlich* pleasure of the hearth » and the « *unheimlich* terror of the space or race of the Other »⁷². Despite Kavanagh's position among the less fortunate compared to the elite and the older generation, he is still located in a comfortable, familiar place compared to the hostile space inhabited by the Others.

Because he enjoys privilege and inhabits the familiar, just as for the Help, he never quite expresses compassion for the Others until he becomes

⁶⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 68, 70, 71.

⁷¹ *Ibid.*, p. 71.

⁷² Homi K. Bhabha, « Introduction : Narrating the Nation », in *Id.* (ed.), *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990, p. 2.

one. While, at an earlier stage, reflecting on the number of people needed to man the Wall he thinks that in the future perhaps « all the Others will have died off » and that consequently there will be no need for defenders, he begins to attempt to imagine the « longing for safety, the incandescent desperation and grief » of being an Other, although he still admits that he cannot « really imagine » it⁷³.

It takes Kavanagh the loss of place, and hence of comfort and privilege, to embrace the « terror of the space or race of the Other »⁷⁴. The loss of place signals also a move away from a false utopia associated to a concrete, geographical space toward utopia as a process, a way of life, and a sense of community. Utopia does not offer a blueprint, a model or a goal to be reached; rather it disrupts the present and our common notions about how time is experienced. Space, then, becomes less relevant or significant for what it actually represents : if it is not the actual, bounded place which one must reach, then the emphasis moves to the process of attaining an unreachable place, the state of utopia. Utopia does not designate the space to be ultimately reached but, rather, the journey through space that we need to undergo.

But before Kavanagh can adapt to the new condition and turn the loss of the familiar into something utopian, he must first experience a variety of feelings associated with the terror of the space of the Other, the space of the sea : he faces « despair », « grief », « numbness », « fear », and « terror » after having also encountered « betrayal »⁷⁵. Such a turmoil of emotions is what forces Kavanagh to reconsider his position and his attitude toward the Others : « I'd been brought up not to think about the Others in terms of where they came from or who they were, to ignore all that – they were just Others. But maybe, now that I was one of them, they weren't Others anymore? If I was an Other and they were Others perhaps none of us were Others but instead we were a new Us. It was confusing »⁷⁶.

Such an opening is what allows him to move from a simple sense of loss and an attitude to think primarily about himself to an acceptance of precarity and a sense of community. Being sent out to sea serves as the « gestalt shift » that Moylan, in *Becoming Utopian*, has identified as the « break » that moves the dystopian citizen from apparent contentment

⁷³ John Lanchester, *op. cit.*, p. 35, 80.

⁷⁴ Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁵ John Lanchester, *op. cit.*, p. 183, 170.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 203.

into « an experience of alienation and resistance » that leads to utopian agency⁷⁷.

The North Atlantic and other bodies of water are dangerous spaces because of the harsh weather, the presence of pirates, and the scarcity of food and fresh water. Once cast adrift, there is little chance of reaching another destination, as rising sea levels have destroyed all coastlines, leaving only steep cliffs in their place. As they are set adrift on a boat with enough food and water to last a few weeks, they eventually come across a « flotilla of boats », a floating community of ten members, sheltered in the bay of an unreachable island⁷⁸. Although the group cannot be said to be an intentional community, as it « had not been a plan, more a series of accidents and coincidences », Kavanagh begins to entertain the idea that this life is acceptable : « it was a life that could be lived »⁷⁹. Although he continues to waver between nostalgia for a past life and the realization of the misery of the present, he also begins to accept such hardship : « At sea, thinking about food had become a form of nostalgia, of time travel back to a safer place [...]. Out here, it made you feel worse »⁸⁰.

But the acceptance of the present hardship is also evocative of the recognition of the precarity of life :

The truth was, it was hard to imagine ever getting away from here. But it might be that we would never need to. Perhaps we weren't waiting for anything, but this was just life, life in its new form. There had been floating communities before, in the world before the Change. So maybe that is what we now were and would always be. It was better not to brood on it, so I tried not to. I tried to stick to the daily necessities⁸¹.

Although the floating community is « nobody's fantasy of an ideal life », it is one that Kavanagh and the readers recognize as fair and equal, unlike that of the British island⁸². His education and resistance are marked by him distancing from the post-contemporary British exploitative system, choosing instead uncertainty and embracing solidarity for the « others » : « The storm was passing. We had survived. The rafts would not be torn apart. The community would keep going.

⁷⁷ Tom Moylan, *Becoming Utopian : The Culture and Politics of Radical Transformation*, London, Bloomsbury, 2020, p. 7 ; Raffaella Baccolini, Tom Moylan (eds.), *op. cit.*, p. 5.

⁷⁸ John Lanchester, *op. cit.*, p. 201.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 203, 204.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 205.

⁸¹ *Ibid.*, p. 210.

⁸² *Ibid.*, p. 204.

I could have cried with relief »⁸³. Kavanagh's new stance includes caring for the others, not just his friends or his own survival.

Putting their emphasis on « what is doable and viable given the conditions of the present »⁸⁴, Kavanagh and the rest of the floating community seek to build alternatives to mainstream and dominant practices. In this way, *The Wall* clears the space for the production of new critical utopian visions that resonate with Davina Cooper's « everyday utopias » capturing a sense of hope and potential, in that « they anticipate something more, something beyond and other to what they can currently realize »⁸⁵. As such, everyday utopias are not the realization of a blueprint, a static notion of the ideal society that can be planned, imagined, and implemented, but they see the utopian as a complex process with failures, struggles, constant adaptation, and change⁸⁶ – a pirate ship launches in fact an attack on the floating community, tearing their rafts apart. In the utopian enclave of the floating community, failure and constant adaptation are as important as success, but the utopian impulse is always maintained within the pages : « nobody was idle. There were always things to do concerning traps and nets and food preparation, [...] work of survival », ideas worth trying – even terrible ideas such as diving in the freezing waters of the North Atlantic – because they gave them « a sense of purpose and structure and something to do other than just exist and wait for... for... it wasn't clear what »⁸⁷. This complex process that starts from what is doable given the conditions of the present echoes recent invitations to embrace the unknowability and unpredictability of the world, as theorized by environmental scholars such as Donna Haraway, Kate Rigby, Anna Tsing, and many more⁸⁸. Within the Anthropocene, embracing uncertainty means « staying with the trouble »⁸⁹ of ecological devastation, learning to live and die well with one another on a damaged Earth, and to be « truly present, not as a

⁸³ *Ibid.*, p. 224.

⁸⁴ Davina Cooper, *Everyday Utopias. The Conceptual Life of Promising Spaces*, Durham and London, Duke University Press, 2013, p. 4.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Ruth Levitas, « Looking for the Blue : The Necessity of Utopia », *Journal of Political Ideologies*, vol. 12, n° 3, 2007, p. 289-306 ; Tom Moylan, *Demand the Impossible : Science Fiction and the Utopian Imagination*, New York, Methuen, 1986 ; Lucy Sargisson, « The Curious Relationship between Politics and Utopia », in Tom Moylan, Raffaella Baccolini (eds.), *Utopia Method Vision : The Use Value of Social Dreaming*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 25-46.

⁸⁷ John Lanchester, *op. cit.*, p. 210.

⁸⁸ Donna Haraway, *Staying with the Trouble : Making Kin in the Chthulucene*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016 ; Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World : On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, Princeton University Press, 2015 ; Kate Rigby, *Dancing with Disaster : Environmental Histories, Narratives, and Ethics for Perilous Times*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2015.

⁸⁹ Donna Haraway, *op. cit.*

vanishing pivot between awful or Edenic pasts and apocalyptic or salvific futures, but as mortal critters entwined in myriad unfinished configurations of places, times, matters, meanings »⁹⁰. On a similar note, Tsing suggests that we should learn to coexist with the very conditions of our time, namely indeterminacy and vulnerability. In *The Wall*, moreover, pursuing an open, partial, and contingent building of another world means embracing solidarity and collective action with the Others, dehumanized by Fortress Britain for most part of the novel. This resonates with the narrative of « the collective » proposed by Janet Fiskio⁹¹ : inspired by Rebecca Solnit's account of the spontaneous collectives that can arise out of disasters⁹², Fiskio claims that one particular narrative thread that emerges in climate discourse and speculative film and literature is that of « the collective », suggesting that people need community and meaningful ways to engage in social change in order to face catastrophe. The opposed narrative explored by Fiskio is that of « the lifeboat », with individuals competing for survival in a world where resources are scarce and diminishing. When the floating community is attacked by a pirate ship, Kavanagh and his partner find a safe shelter in the lifeboat – packed with hidden boxes of supplies – aboard of which they were put to sea. Kavanagh says it all :

I did not think it would sink us, sink the *lifeboat*, but I did think it would mean we couldn't stay together as a *collective*; the rafts and boats would be scattered over the seas and we would have to look for each other or for a different place of temporary safety. The sensation of despair, which I had been holding at bay ever since we had been put to sea – I suppose because we had been so busy with the work of survival – came back in full force⁹³.

The lifeboat can save him and his partner at the expense of the collective, and he faces despair over this selfish life choice. The rest of the floating community will be eventually killed in the pirates' attack, but Kavanagh is finally able to reject the British spatial distribution of hierarchical power relations and to embrace solidarity and a sense of community, anticipating something beyond and other to what post-contemporary Britain allows them to realize.

Raffaella Baccolini et Chiara Xausa
(Università di Bologna)

⁹⁰ *Ibid.*, p. 1.

⁹¹ Janet Fiskio, *Climate Change, Literature, and Environmental Justice. Poetics of Dissent and Repair*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

⁹² Rebecca Solnit, *A Paradise Built in Hell : The Extraordinary Communities that Arise in Disaster*, New York, Viking, 2009.

⁹³ John Lanchester, *op. cit.*, p. 223-224, emphasis added.



N° 18, 2024

RILUNE – Revue des littératures européennes

“Eu-topies. Géocritique du mode utopique
dans les littératures européennes contemporaines”

Aikaterini-Maria Lakka
(Sorbonne Université)

Le jardin comme (ré)solution dans le roman d’Alice Zeniter
Comme un empire dans un empire (2020)

Pour citer cet article

Aikaterini-Maria Lakka, « Le jardin come (ré)solution dans le roman d’Alice Zeniter *Comme un empire dans un empire* », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 18, *Eu-topies. Géocritique du mode utopique dans les littératures européennes contemporaines*, (Michele Morselli, Gaetano Lacalandra et Camilla Marchisotti, dir.), 2024, p. 85-98 (*version en ligne*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR L'article étudie le jardin en tant qu'utopie écologique dans le roman d’Alice Zeniter *Comme un empire dans un empire* (2020) en le juxtaposant avec le non-lieu de l'internet et la métropole parisienne. Tous ces espaces jouent un rôle de catalyseur dans la vie des deux protagonistes du roman, L, une hackeuse qui cherche un abri à la Vieille Ferme, une communauté écologique autonome inspirée par la tradition politique utopique, et Antoine, assistant d’un député du Parti Socialiste. Situé dans un contexte marqué par les violences contre les femmes, le mouvement des gilets jaunes et la menace de la crise climatique, le roman de Zeniter aborde la question de la lutte politique et ses formes différentes. Inspiré, entre autres, par les travaux de Michel Foucault, de Fredric Jameson et de Herbert Marcuse, notre article examine cette question par rapport aux espaces complémentaires de l’utopie (ou hétérotopie) écologique, de la métropole parisienne et de l’internet, tels qu’ils sont représentés dans un roman ultracontemporain racontant les expériences des plus jeunes générations.

Mots-clés : littérature, hétérotopie, utopie, géocritique, théorie.

EN The article explores the concept of the garden as an ecological utopia in Alice Zeniter’s novel *Like an Empire Within an Empire* (2020), examining its relationship to the nonspace of the Internet and the Parisian metropolis. These spaces shape the lives of the two protagonists, L, a hacker seeking refuge in the Vieille Ferme, an autonomous ecological community rooted in the utopian political tradition, and Antoine, who works for a Socialist Party deputy. Set against a backdrop of violence against women, the Gilets Jaunes movement, and the looming climate crisis, Zeniter’s novel addresses the complexities of political struggle in today’s world. Drawing on the works of Michel Foucault, Fredric Jameson, and Herbert Marcuse, this article analyzes how the ecological utopia (or heterotopia), the Parisian metropolis, and the digital landscape, interact as complementary spaces, shaping the lives and experiences of younger generations.

Keywords : Literature, Heterotopia, Utopia, Ecocriticism, Theory.

Le jardin comme (ré)solution dans le roman d’Alice Zeniter
***Comme un empire dans un empire* (2020)**

Dernière vision de la ville, avant le départ du train, le coin de bitume du quai que L apercevait par la porte laissée entrouverte. Elle pouvait distinguer le revêtement crevassé et ouvert, comme s’il s’agissait d’un rif minuscule, comme si une tectonique des plaques avait eu lieu ici, gare Montparnasse, sans qu’elle l’ait su jusqu’à aujourd’hui [...]. – Je crois que je vais détester la campagne, murmura L¹.

Ainsi décrit Alice Zeniter le départ de L, l’une des deux protagonistes de son roman *Comme un empire dans un empire* (2020), de Paris pour une communauté écologique autogérée en Bretagne. Ce voyage n’est pas une décision consciente de la part de L, mais une nécessité, car, après l’arrestation de son compagnon pour sa participation à une cyberattaque du groupe Anonymous, elle souffre de crises de panique, suscitées entre autres par la peur que quelqu’un la suive, dans la rue et sur le Web. Elle trouve d’abord refuge chez l’autre protagoniste du roman, Antoine, assistant d’un député du Parti Socialiste, mais, puisque les attaques de panique continuent, Antoine lui propose un déménagement à la campagne et, plus précisément, à la Vieille Ferme, projet écologique et solidaire mené par son ami d’enfance Xavier. Là, personne ne pourra la trouver.

À travers les expériences de ces deux personnages dans la trentaine, *Comme un empire dans un empire* examine les formes du combat politique dans certains micro-systèmes qui se trouvent tous au sein du système politique principal, le capitalisme tardif mondial. Dans un tel contexte de « permacrise »², l’engagement politique ne s’exprime pas à travers la voie traditionnelle de lutte de classe, comme remarque Tom Moylan, mais aspire à la survivance de l’humanité qui s’affronte à la crise climatique³.

¹ Alice Zeniter, *Comme un empire dans un empire*, Paris, Flammarion, 2020, p. 333.

² Il s’agit d’un néologisme paru pour la première fois pendant les années 2020, voir « Permactrise », *Wiktionary*, [https://fr.wiktionary.org/wiki/permactrise#:~:text=\(N%C3%A9ologisme\)%20\(%C3%89conomie\)%20\(,devenue%20permanente](https://fr.wiktionary.org/wiki/permactrise#:~:text=(N%C3%A9ologisme)%20(%C3%89conomie)%20(,devenue%20permanente). [Dernière consultation : 06/04/2024]

³ Tom Moylan, *Demand the Impossible : Science Fiction and the Utopian Imagination*, Bern, Peter Lang, 2014, p. 10-11.

En s'inspirant du paysage socio-politique de la fin des années 2010, Zeniter décrit l'action des Gilets Jaunes, les cyberattaques et l'activisme féministe en explorant leurs empreintes sur la métropole parisienne. Dans ce contexte, la Vieille Ferme se présente comme un espace parallèle à celui de la capitale, un lieu autonome et auto-suffisant, espèce d'utopie localisée.

Cet article propose une analyse de l'espace écologique de la Vieille Ferme par rapport à ceux de la métropole parisienne et du Web en deux temps. Le premier étudiera le caractère utopique de ce projet écologique alors que le deuxième examinera les espaces de la ville et du Web à travers l'engagement politique et ses formes différentes. Nous espérons ainsi contribuer à l'étude du roman ultracontemporain, ses sources utopiques et écologiques, et sa réflexion sur la lutte politique.

1. Loin de Paris : l'hétérotopie écologique de la Vieille Ferme

« Peut-être que si L avait eu un jardin, c'aurait été différent. Peut-être qu'elle n'aurait pas eu tant besoin des plages infinies du dedans »⁴. Ainsi Alice Zeniter décrit-elle les pensées de L lorsqu'elle se trouve à la campagne, loin de son petit studio à Paris et de ses activités de hackeuse. Banlieusarde, fille unique d'une mère célibataire d'origine prolétaire, L a passé son enfance enfermée dans un espace étroit et sombre, seule avec un vieil ordinateur, où elle a appris à coder. Ses années à Paris l'ont amenée à la rive droite : elle vit aux bords du canal d'Ourcq et travaille en CDD aux magasins de *fast-fashion* des grands boulevards, sans que l'idée de partir en vacances à la campagne lui vienne à l'esprit.

Pendant ses premiers jours à la Vieille Ferme, L voit sa perception individuelle de l'espace-temps se transformer d'après les manières dont les averses, le brouillard et les jours ensoleillés affectent la vie de la communauté écologique. Sa perspective sur les phénomènes naturels change lorsqu'elle observe le paysage autour d'elle, les animaux, – le cochon noir adopté par la communauté et les oiseaux –, les couleurs des plantes ou les activités jardinières et agricoles :

Par-dessus le rectangle rouge qu'elle vient de tendre devant le ciel, L regarde un oiseau qui porte lui aussi un petit rectangle rouge en plastron. Il sautille sur la branche d'un noisetier et, même si l'oiseau paraît ne rien peser du tout, l'arbuste souple ploie sous chacun de ses mouvements minuscules. Une seconde plus tard, il s'est envolé [...]. Il n'y a plus que des oiseaux dont L ignore les noms. Noé, qui imite leur trille et leur roucoulement quelques mètres plus loin, doit les connaître mais, pour L, ce sont des mots étrangers.

⁴ Alice Zeniter, *op. cit.*, p. 367.

Jusque-là, elle s’est contentée de désigner l’ensemble des bêtes et des plantes par le nom paresseux de « nature », c’était bien suffisant⁵.

Afin de décrire le changement d’approche de L vers le monde naturel, Zeniter se sert d’un langage de précision : puisque sa protagoniste « ignore les noms » des oiseaux, les mots choisis pour raconter ses observations (« rouge », « trille », « roucoulement ») sont simples. En même temps, cette simplicité permet à l’auteure de mettre l’accent sur la transformation elle-même, exprimée lorsque L constate la richesse de la nature, un univers qu’elle considérait auparavant être unidimensionnel. On lit, quelques pages plus tôt :

À son arrivée ici, elle s’est sentie envahie, presque attaquée par les formes de vie toutes proches. Aujourd’hui, elle se sent toujours envahie mais elle peut distinguer des modes d’invasion différents, une vague connaissance qui fait que le mot « nature » se révèle incapable de désigner l’ensemble des réalités qui l’entourent. La forêt, avec ses châtaigniers et ses chênes, n’est pas, ne fait pas la même chose que les prés. Les prés aux graminées folles et aux petites fleurs vives ne sont pas la même chose que le potager. Il faudrait apprendre les noms de tout ce qui se déploie de part et d’autre des draps étendus, se dit L [...]. La nuit tombe, d’un noir bleuté parfaitement net et troué par les étoiles. Au sortir de la grange, L marche à petits pas en tentant de reconnaître les constellations, de deviner un chasseur ou une casserole, un chariot ou même de repérer simplement l’étoile du berger⁶.

Ces pensées, axées autour de « l’ensemble des réalités » qu’il serait impossible de désigner seulement avec le terme « nature », impliquent un autre changement chez L, celui de sa perception individuelle du monde, de ce que l’époque romantique a appelé *Weltanschauung*. En étudiant la place de la contemplation dans des réflexions littéraires ou poétiques du monde naturel par rapport à la *Weltanschauung*, Kate Rigby propose le terme « éco-poétique de la contemplation », qui pourrait bien décrire la perspective nouvelle de L une fois à la Vieille Ferme, loin de la « rationalité instrumentalisée » de l’industrie capitaliste visant à l’artificiel et au prêt-à-consommer⁷. C’est en pratiquant cette écologie contemplative que L réclame son corps et sa libido après plusieurs mois d’attaques de panique, alors que son expérience à la campagne renvoie à la problématique sur les rapports entre espace écologique et espace urbain animant l’ensemble du roman.

La Vieille Ferme se présente comme une certaine solution aux impasses de la grande ville pesant sur les épaules des jeunes, bien

⁵ *Ibid.*, p. 355.

⁶ *Ibid.*, p. 356.

⁷ Kate Rigby, *Reclaiming Romanticism. Towards an Eco-poetics of Decolonization*, London, Bloomsbury, 2020, p. 24.

qu'Antoine n'en soit pas impressionné pendant sa visite. Il pense notamment que son meilleur ami d'enfance, Xavier, a recouru à l'achat de ce lieu, où il a invité par la suite d'autres personnes solidaires à rester, à cause de son échec « à terminer ses études, puis à trouver une place valable sur le marché du travail »⁸. Contrairement à L, qui souhaite voir le monde autour d'elle dans sa totalité, Antoine semble considérer la différence entre la Vieille Ferme et Paris comme une antithèse fondamentale, deux mondes séparés et entièrement éloignés l'un de l'autre :

Les caravanes étaient restées pour toujours – une éternité de caravane, une éternité réduite. Les habitants, eux, changeaient. La Vieille Ferme était devenue une communauté peuplée d'artistes, de paysans, de paumés, de réfugiés, par minuscules et éphémères échantillons⁹.

Cet extrait montre le caractère solidaire de la communauté, qui a été désignée comme une « presque ZAD » par la critique¹⁰. Xavier répète plusieurs fois que « quelque chose bouge » et, sans nier ses propos, Antoine tente néanmoins de les situer au sein de ses propres expériences : les études à Sciences Po, les références à des ouvrages d'intellectuels et son travail pour le député, en contrastant sans cesse le champ de la *Realpolitik* avec celui de la Vieille Ferme. Ainsi reste-t-il ancré sur l'antithèse entre la métropole parisienne et la communauté créée par son ami, dans une série de pensées renvoyant à la tradition utopique. En effet, si la Vieille Ferme s'inspire de cette tradition, la discussion entre Xavier et Antoine aborde un problème bien réel, à savoir la fonction des utopies comme une limite critique. Selon Moylan, cette limite critique est susceptible de faire envisager aux peuples une rupture avec le système politique en fonction¹¹. Or, Antoine et Xavier n'arrivent jamais à discuter cette limite ; ils s'attardent sur les phénomènes issus de la crise climatique, parlant du soleil « inhabituel pour un mois de février » et de la nature « prise dans un grand écart entre le calendrier et la météo »¹², avant d'arriver à la conclusion que tout ça est « inquiétant du point de vue du réchauffement climatique »¹³.

La menace de la crise climatique, animant l'ensemble de la narration, invite à une réflexion autour de l'engagement politique qui, dans le cas de

⁸ Alice Zeniter, *op. cit.*, p. 180.

⁹ *Ibid.*, p. 182.

¹⁰ Voir Ulysse Baratin, « Le roman gestionnaire », *En attendant Nadeau*, vol. 115, 2020, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/11/04/roman-gestionnaire-zeniter/>.

[Dernière consultation : 06/04/2024]

¹¹ Tom Moylan, *op. cit.*, p. 23.

¹² Alice Zeniter, *op. cit.*, p. 183.

¹³ *Ibid.*, p. 186.

la Vieille Ferme, semble s’inspirer de la tradition utopique. En évoquant les jardins, l’un des espaces les plus éminents dans la tradition littéraire et artistique – il suffit de penser à l’Éden, au jardin des Hespérides ou même à celui peint par Bosch dans son tableau *Le Jardin des délices* (1503-1515) – la Vieille Ferme évoque l’idée d’un lieu autonome et auto-suffisant, éloigné du reste de la société, à l’exemple de l’utopie de Thomas More, une île en théorie accessible par les côtes européennes¹⁴. Or, cet élément d’accessibilité met en question le caractère utopique de la Vieille Ferme – même celui de l’utopie archétypique de More –, puisque l’utopie, par son étymologie et par sa présence dans les traditions littéraire, artistique et philosophique, signifie littéralement le non-lieu.

Peut-être un terme plus approprié pour la Vieille Ferme serait-il celui d’« hétérotopie », proposé par Michel Foucault en 1966. Foucault souhaitait créer une théorie pour décrire précisément les « utopies localisées », à savoir des espaces qui se trouvent au sein du monde réel, mais retiennent un certain imaginaire utopique, repérable dans la transformation de l’espace-temps chez l’individu, comme c’est le cas dans les cinémas, les musées ou même les cimetières. Il propose ainsi les concepts d’« hétérotopie » et d’« hétérotopie chronique » qu’il étudie dans deux textes : le premier s’appuie sur les rapports entre littérature et utopie alors que le second se consacre plutôt à l’histoire de l’espace, que Foucault juge être l’un des intérêts théoriques fondamentaux du XX^e siècle¹⁵. Quant au jardin, il est décrit comme « le plus ancien exemple d’hétérotopie », espace à la fois mystique et magique où « toutes les beautés du monde » sont recueillies¹⁶. En outre, Foucault qualifie ses hétérotopies de « contre-espaces », car elles fonctionnent comme la « contestation de tous les autres espaces »¹⁷. Cette formulation renvoie à la deuxième prémisse de la théorie géocritique proposée par Bertrand Westphal, où il est question d’un espace « dont la représentation oppose au réel un degré de conformité indécidable »¹⁸. La Vieille Ferme remplit à la fois les critères de Foucault et de Westphal, puisqu’elle conserve un caractère capable de contester des espaces tels que les grandes villes, comme Paris. Pourtant, comme nous le montrerons,

¹⁴ Thomas More, *Utopia*, Durham (NC), Duke Classics, 2012, p. 79.

¹⁵ Voir Michel Foucault, « Les utopies réelles ou lieux et autres lieux », dans *Œuvres* [1966], édition publiée sous la direction de Frédéric Gros, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, p. 1238-1247, et Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits* [1984], édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, t. II, (1976-1988), Paris, Gallimard, « Quarto », 2017, p. 1571-1581.

¹⁶ Michel Foucault, « Les utopies réelles ou lieux et autres lieux », *op. cit.*, p. 1242-1243.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1246.

¹⁸ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 117.

Zeniter n'aspire pas à créer une rupture entre les paysages naturel et urbain, mais s'intéresse plutôt à décrire leurs transformations politiques et sociales par rapport à la crise climatique.

Bien qu'elle paraisse être une hétérotopie, la Vieille Ferme présente néanmoins un élément évidemment « utopique », car c'est une zone blanche¹⁹. Cela la qualifie automatiquement de vrai non-lieu, du moins pour les nouvelles générations passant leur temps sur les réseaux sociaux, empreintes de l'existence contemporaine²⁰. Exister dans un espace sans accès au Web joue un rôle de catalyseur dans la transformation de L, qui compare sa nouvelle vie du « dehors » avec le « dedans » de l'Internet :

Le dehors n'est pas plus dur ici qu'ailleurs, se dit L. C'est simplement qu'ils y avancent sans protection, il se sont déprotégés. Il n'y a pas la solidité des maisons ni des voitures, il n'y a pas le lisse du goudron, il n'y a pas de capsules autour de leurs corps qui se meuvent, pas d'armures. Bien sûr, ce mode de vie exige que les corps disposent de réserves et de savoirs mais L se demande à présent si elle a eu raison de rejeter d'emblée la sélection qu'il impose. Les habitacles, les protections qu'elle a connues toute sa vie, il fallait pouvoir les acheter ou les louer. Eux aussi traçaient des frontières, eux aussi opéraient un tri²¹.

La différence entre les modes de production dans une société capitaliste et dans une communauté écologique autonome renvoie par ailleurs au débat passionnant autour de la représentation linéaire de l'histoire humaine, fortement dénoncée par plusieurs utopies littéraires du XX^e siècle, situées dans des terres entièrement imaginées ou dans des planètes lointaines, comme c'est le cas dans *Les Dépossédés* (1974) d'Ursula Le Guin ou dans *Triton* (1976) de Samuel R. Delany. En appelant ces espaces fictifs des « utopies critiques », Moylan se penche sur leur capacité de mettre en question les fondements et les structures politiques des sociétés humaines à travers la problématique des limites des utopies²² qui ne sont pas cet état heureux attendant l'humanité après la fin du capitalisme tardif mais une façon d'espérer sans agir. Par ailleurs, Fredric Jameson a montré que la représentation de l'utopie comme un espace uniquement positif provient de la longue tradition philosophique libérale et, ainsi, constitue-t-elle une prise de position politique et théorique²³.

¹⁹ Plusieurs personnages répètent qu'il n'y a pas de réseau dans la Vieille Ferme. Voir Alice Zeniter, *op. cit.*, p. 191 et 345-346.

²⁰ Une telle conception renvoie d'ailleurs à la philosophie existentialiste de Sartre, qui soutenait que l'existence précède l'essence. Voir Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1966, p. 24.

²¹ Alice Zeniter, *op. cit.*, p. 366.

²² Tom Moylan, *op. cit.*, p. 10.

²³ Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London, Verso, 2005, p. 12.

Quant à la représentation linéaire de l’histoire humaine, celle-ci est issue d’une téléologie quasiment métaphysique, déconstruite par Herbert Marcuse dans sa lecture célèbre *La fin de l’utopie* (1967)²⁴.

Néanmoins, Zeniter n’entretient pas une telle idée et, ainsi, n’examine la fin du capitalisme que par rapport à son impossibilité. Pendant sa conversation avec Xavier, Antoine pense à une conférence de Slavoj Žižek, « dans laquelle le philosophe remarquait que les sociétés occidentales étaient prêtes à envisager la destruction totale de la Terre par une hypothétique astéroïde mais pas la fin du capitalisme »²⁵. Dans ce contexte, l’utopie n’est pas niée dans sa totalité, car certaines communautés politiques et solidaires comme la Vieille Ferme retiennent quelques caractéristiques issues de la tradition utopique. Comme l’observe d’ailleurs Robert Tally en examinant des mouvements comme *Occupy Wall Street* par rapport à l’utopie, « la critique du système mondial en sa totalité requiert l’imagination utopique, d’autant qu’on ne peut pas comprendre ce système mondial dans sa totalité à travers des méthodes de représentation antérieures »²⁶.

Dans sa capacité à fonctionner comme une hétérotopie, la Vieille Ferme constitue également un « laboratoire du possible », pour emprunter la définition de Bertrand Westphal, ayant une qualité « expérimentatrice de l’espace intégral qui se déroule tantôt dans le champ du réel, tantôt en marge de celui-ci » et permettant « à l’individu de juxtaposer plusieurs espaces en un même site, ceux-ci fussent-ils a priori incompatibles »²⁷. Son caractère écologique se trouve au cœur de cette expérimentation, car il représente ce qui pourrait en effet être un système parallèle ou même alternatif au capitalisme tardif et aux géants du pétrole, responsables principaux de la crise climatique. Contrairement aux rythmes frénétiques de Paris, la communauté de la Vieille Ferme s’adapte aux rythmes des phénomènes naturels, aux averses et au soleil, mettant en œuvre ce qu’Hésiode considérait être l’occasion idéale pour les travaux agricoles dans ses *Travaux et les Jours*²⁸ ; citons les observations

²⁴ Marcuse rapproche spécifiquement la fin de l’utopie de la fin de l’histoire. Voir Herbert Marcuse, *Das Ende der Utopie. Vorträge und Diskussionen in Berlin 1967*, Frankfurt am Main, Verlag Neue Kritik, 1980, p. 3.

²⁵ Alice Zeniter, *op. cit.*, p. 187. En outre, une phrase pareille a été écrite par Fredric Jameson ; on cite sa citation par Tally : « It seems to be easier for us today to imagine the thoroughgoing deterioration of the earth and of nature than the breakdown of late capitalism », dans Robert T. Tally, *Utopia in the Age of Globalization. Space, Representation, and the World-System*, New York, Palgrave MacMillan, 2013, p. 51.

²⁶ Robert T. Tally, *op. cit.*, p. 12.

²⁷ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 189.

²⁸ « ἡ δ’ ὥρη παραμείβηται, μινύθη δέ τοι ἔργον. μηδ’ ἀναβάλλεσθαι ἔς τ’ αὔριον ἔς τε ἐνηφιν ». Hesiod, *Theogony. Works and Days. Testimonia*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, p. 120. Traduction : « la saison passe et l’ouvrage est perdu. Ne remettez rien ni

de L pendant les premiers jours d'été, où toute la communauté de la Vieille Ferme déménage à la campagne :

Le lendemain, le soleil écrase la prairie dès les premières heures du matin. Peu à peu, les habitants de la Vieille Ferme sortent des meubles pour les installer dans la cour, le verger ou à l'orée du bois. Ça trace de nouvelles lignes sur l'immensité du terrain et les meubles paraissent minuscules dans cet espace qui n'est pas à leur échelle. L participe à ce déménagement vers l'extérieur, elle joue, comme les autres, à récréer des salons ou des chambres entre les végétaux. À la fin de la journée, il y a des corps étendus partout dans les salons de jardin et des apéritifs improvisés aux quatre coins du terrain. Des hamacs sont tendus entre les arbres du verger et on distingue parfois le bras d'un dormeur qui s'échappe du cocon de tissu. Même le cochon noir semble calme, il n'attaque plus les barrières de ses petits coups de tête rageurs²⁹.

Ce passage montre parfaitement l'autre temps que Foucault repère dans les hétérotopies ; il écrit en particulier que « les hétérotopies sont liées le plus souvent à des découpages singuliers du temps », ce qui les rend « parentes aux hétérochronies »³⁰. En construisant une vie symbiotique avec les êtres non-humains et les phénomènes naturels, les habitants de la Vieille Ferme contestent pratiquement le temps frénétique de la métropole. Compte tenu du caractère politique et solidaire du projet que nous avons étudié plus tôt, nous pourrions designer la Vieille Ferme comme une « hétérotopie écologique », d'autant plus qu'elle constitue un lieu entièrement autre, un contre-espace et aussi une sorte d'utopie localisée construite aux antipodes des structures politiques et économiques.

Bien que Foucault n'ait pas analysé attentivement la dimension linguistique des hétérotopies, la préface de son ouvrage *Les Mots et les choses* pourrait nous aider à examiner la fonction de la Vieille Ferme en tant qu'hétérotopie (et non pas utopie) au sein du roman : Foucault juxtapose utopies et hétérotopies en soulignant que « les utopies consolent », tandis que

« les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la "syntaxe", et pas seulement celle qui construit les phrases, – celle moins manifeste qui fait "tenir ensemble" [...] les mots et les choses »³¹.

au lendemain ni au surlendemain ». Hésiode, *Théogonie. Les Travaux et les Jours. Le Bouclier* [1927], Paris, Les Belles Lettres, 1927, p. 101.

²⁹ Alice Zeniter, *op. cit.*, p. 364-364.

³⁰ Michel Foucault, « Les utopies réelles ou lieux et autres lieux », *op. cit.*, p. 1243.

³¹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, dans *Œuvres* [1966], *op. cit.*, p. 1038.

L'affirmation sur le rôle consolateur des utopies situe en effet la pensée de Foucault sur la même ligne que celle de Marcuse. En même temps, le caractère inquiétant des hétérotopies les dote évidemment d'une fonction critique, rapprochée spécifiquement des limites des utopies que nous avons déjà évoquées. Pour le dire autrement, si les limites des utopies empêchent les individus de faire front aux problèmes politiques bien réels, comme celui de la crise climatique, en conservant l'espoir d'un avenir utopique (qui ne viendra jamais), les hétérotopies minent les fondements mêmes de ces limites uniquement par leur existence concrète quelque part sur notre planète, car elles permettent à des communautés telles que la Vieille Ferme de continuer leur lutte politique. Cela se manifeste dans le roman à travers la juxtaposition de la Vieille Ferme au système du capitalisme tardif. On lit encore de l'expérience de L :

Elle apprend des choses, des noms, des gestes. Elle taille des morceaux de bois pour qu'ils deviennent des tuteurs dans le potager. Ses mains sont pleines d'échardes et, là encore, elle apprend : savoir celles qui ressortiront toutes seules, celles qu'il faut ôter à l'aiguille ou au cutter [...]. Devant ses mains écorchées et ses ongles sales, L repense à Jeremy Hammond. À un moment de sa vie, il a voulu arrêter l'action virtuelle à cause de son coût écologique. L a lu qu'on pouvait imaginer Internet comme un sixième continent, avec ses émissions de gaz à effet de serre et sa consommation de ressources naturelles, un continent qui réclame des millions de litres d'eau, des milliards de kilowatts, et puis de la silice, des terres rares, du baryum, du cobalt, du manganèse... Jeremy n'avait plus envie de vivre au-dedans si le dedans s'avérait être un empire de la consommation et de la voracité qui ne différait pas des États-Unis³².

Les pensées de L autour de l'activité de Jeremy Hammond et des ressources naturelles requises pour que le Web existe, nous mèneront d'ailleurs vers la métropole parisienne et l'espace du « dedans ». Cela nous permettra de mieux situer le projet de la Vieille Ferme dans l'univers romanesque de Zeniter tout en éclairant d'autres dimensions de l'engagement politique qui constitue le thème principal du roman.


2. Paris et le dedans : chronotopes et hétérotopies avant l'effondrement³³

La structure de *Comme un empire dans un empire* semble être inspirée du théâtre, d'autant que les quatre parties du roman – « Introduction »,

³² Alice Zeniter, *op. cit.*, p. 367.

³³ Le titre de cette partie fait référence au premier film de Zeniter, co-réalisé avec Benoît Volnais, axé autour de la crise climatique. Voir *Before We Collapse* (2023), long métrage. IMDB : <https://www.imdb.com/title/tt15665948/>. [Dernière consultation : 06/04/2024]

« Développement », « Suspension » et « Dénouement » – pourraient correspondre aux actes d’une pièce. Ainsi, Zeniter présente tout d’abord ses personnages ; voici l’introduction de L :

L voyait le monde comme la colocation de deux espaces-temps distincts qu’elle appelait le dedans et le dehors et qui étaient clairement séparés – selon elle – par une pression du doigt sur la touche  ³⁴.

Les deux espace-temps sont ceux du « dedans », c’est-à-dire l’univers du Web, et du « dehors », que L appelle aussi « Real Life » ou « viandosphère ». En introduisant de telle manière la protagoniste de son roman, Zeniter pose une série de questions sur l’espace-temps et ses représentations distinctes, multiples, parfois contradictoires, sans en oublier ses aspects politiques. Elle souligne également que, malgré son indifférence pour la « viandosphère », ou précisément à cause de celle-ci, L espérait trouver une place à elle au dedans³⁵. Une formulation pareille est employée pour décrire les expériences d’Antoine lorsqu’il tente de se rapprocher des autres personnes : au début de la narration, lorsqu’il participe à une manifestation, on lit qu’il « aurait voulu que cette tribu devienne la sienne »³⁶.

Ainsi, la problématique de l’espace s’impose-t-elle dès l’introduction de manière multidimensionnelle, d’autant que tous les aspects de la vie des personnages paraissent s’y attacher. Quant à l’action politique à Paris, elle prend plusieurs formes, des manifestations et les discours politiques du député pour lequel travaille Antoine à l’activisme féministe pratiqué par le personnage de Salma. Une autre forme d’activisme féministe dans le roman est l’informatique solidaire de L, dont le but est d’aider plusieurs femmes à se protéger, tout en exposant l’identité de leurs agresseurs sur le Web, un acte connu comme *doxing*. À travers leurs expériences avec les espaces qui les entourent, Antoine et L cherchent non pas à changer le monde, car cela serait impossible compte tenu de la crise climatique, mais à pratiquer une forme de lutte politique consciente, chacun par rapport à ses moyens et ressources : « Il faut que quelque chose change »³⁷ se répète Antoine, alors que L participe à certaines cyberattaques des Anonymous. Lorsqu’ils se rencontrent pour la première fois, ils semblent habiter des mondes entièrement différents, mais, comme L découvrira, ils ont la même conception des notions du dedans et du dehors :

³⁴ Alice Zeniter, *op. cit.*, p. 23.

³⁵ *Ibid.*, p. 26.

³⁶ *Ibid.*, p. 14.

³⁷ *Ibid.*, p. 22.

– Je ne prétends pas que ma manière de faire de la politique soit la bonne. D’ailleurs, ce que je fais comme assistant parlementaire n’est qu’une de *mes* manières de faire de la politique, vous seriez sympas de ne pas l’oublier. Et les deux exercices ont du sens : celui qui se fait dans les institutions et celui qui se fait au-dehors. L sourit par-dessus sa pinte en découvrant la partition dedans-dehors d’un autre³⁸.

Zeniter ne met pas simplement l’accent sur la perception individuelle de l’espace-temps, mais elle va encore plus loin, en employant un langage unique pour tous les espace-temps qui apparaissent dans le roman : le langage des activités d’Antoine semble être inspiré par les ouvrages qu’il lit, alors que celui décrivant L provient de l’antithèse entre le dedans, représenté avec plusieurs mots anglais et termes de codage, et le dehors, toujours sombre et parfois terrifiant. La dernière partie du roman, qui a lieu dans la Vieille Ferme, est écrite au temps présent, fonctionnant comme une sorte de (ré) solution aux impasses des personnages. Cette pratique renvoie au terme de « chronotope », proposé par Mikhaïl Bakhtine, qui souhaitait lier les représentations des espace-temps différents aux éléments structurants d’une œuvre littéraire³⁹.

De tous les chronotopes du roman, celui du Web s’impose comme vaste, presque infini, susceptible de pouvoir surpasser et contenir tous les autres lieux, sauf la Vieille Ferme. Restons sur la description de l’installation d’un VPN par L dans l’ordinateur d’une de ses clientes, qui insiste pour que son empreinte numérique se situe à New York :

L proposa Bruxelles mais Isabelle n’avait jamais aimé la capitale belge, avec ses quartiers éclatés et son ciel trop bas. Elle voulut New York, où elle était allée chanter dix ans plus tôt avec sa chorale et qu’elle rêvait de revoir. L lui rappela que de nombreux sites auxquels elle se connectait ne rendaient leur contenu accessible qu’à des internautes européens et qu’Isabelle risquait, dans son déguisement américain, de ne pas pouvoir regarder ses vidéos habituelles⁴⁰.

Cet extrait souligne en effet le lien entre le non-espace numérique et les espaces réels où se situent les ordinateurs, les portables et les serveurs Web. En outre, petit à petit, Zeniter déconstruit l’image d’un hypermonde numérique transparent et impossible à situer, car les actions qui y ont lieu se reflètent constamment dans l’espace de la ville, souvent afin de donner lieu à d’autres actions, menées physiquement par des corps. Par conséquent, l’auteure se penche sur la nature ambiguë de l’Internet, tout en questionnant ce qui constitue un espace et un non-

³⁸ *Ibid.*, p. 208.

³⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975, p. 237.

⁴⁰ Alice Zeniter, *op. cit.*, p. 202.

espace. Quant à la déconstruction de l'hypermonde numérique, elle semble évoquer la théorie de Michel Foucault autour de l'ordre du discours créé et distribué par rapport aux systèmes de pouvoir⁴¹, mais aussi l'œuvre de Jacques Derrida, qui conclut que la déconstruction reste impossible, car elle ne peut jamais être achevée dans sa totalité⁴².

En effet, l'impossibilité de la déconstruction derridienne s'approche de l'antithèse entre le dedans et le dehors. Comme nous l'avons déjà remarqué, les activités du dedans de L ont parfois des conséquences physiques. Par exemple, lorsqu'elle commence à recevoir des messages agressifs sur le Web, L suspecte un chantage de la part de quelqu'un qui en voulait à son compagnon emprisonné. Son angoisse provoque une transformation du paysage de la ville autour d'elle, ce qui brouille les limites entre le dedans et le dehors. Zeniter décrit une attaque de panique de L, lorsqu'elle croit qu'un homme la suit dans le noir :

Devant sa porte, le souffle court, L se demanda si le type pouvait être NoLogo. Il n'y avait aucun indice allant dans ce sens mais il n'y avait rien non plus qui indiquait le contraire. L évita son reflet dans les vitres, évita que quoi que ce soit d'elle puisse apparaître par les fenêtres et être aperçu de la rue, ou d'en face, ou d'un toit, même si la petite caverne du sixième étage était difficilement observable. Elle listait : l'homme en noir devant chez Delambre, l'homme au manteau dans le kebab, le premier message de NoLogo, le deuxième de Kaos, est-ce que tous ces événements étaient liés ?⁴³

En mêlant un langage descriptif de Paris nocturne (« vitres », « fenêtres », « toit », « petite caverne », « kebab ») avec le langage Web (« NoLogo », « message », « Kaos »), Zeniter arrive à rapprocher les deux mondes de L, le dedans et le dehors, montrant que la fragmentation éprouvée par L et d'autres personnages n'est qu'un symptôme du système dans lequel ils vivent, où, pour citer Bertrand Westphal, « l'histoire [est] devenue plurielle »⁴⁴. Face à cette fragmentation, l'impossibilité de l'utopie et de la déconstruction derridienne constitue, d'une certaine manière, la preuve qu'une vision du monde reste toujours construite par un individu ou une communauté et, ainsi, ne peut pas être totale. Dans ce sens, il n'y a aucune raison de juxtaposer le paysage naturel au paysage urbain, d'autant que les deux sont complémentaires l'un de l'autre, dans une relation d'interdépendance⁴⁵. Cette interprétation s'aligne également

⁴¹ « Dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité ». Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 228-229.

⁴² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 224.

⁴³ Alice Zeniter, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁴ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁵ Morton souligne notamment les liens possibles entre la théorie écocritique et l'œuvre de

avec la caractérisation de la Vieille Ferme comme une hétérotopie au sein du monde réel, d’autant qu’elle met l’accent sur l’engagement politique, qui doit être toujours en rapport dialectique avec le reste de la société.

C’est dans la Vieille Ferme qu’aura lieu la résolution du roman et, dès lors, la catharsis de L. Antoine procurera des réponses à son angoisse, après avoir découvert que c’était l’ex abusif d’une de ses amies, Fatou, qui avait planifié certains des événements qui lui ont fait peur, y compris l’exposition de ses informations personnelles sur le Web. Bien que cette révélation ne puisse pas expliquer tous les messages agressifs que L a reçus, le danger n’est plus assez grave ; elle peut retourner à Paris et continuer à exercer son engagement politique personnel dans son petit studio. Par conséquent, le jardin magnifique de la Vieille Ferme est une (ré) solution éphémère pour les deux protagonistes. L’important devant la catastrophe climatique, pense L, est que toute personne « fasse sa part »⁴⁶, n’importe où soit-elle. Citons l’extrait :

Elle va rentrer, évidemment. Ici, c’est une bulle [...]. Il n’y a qu’un seul endroit pour elle et elle le sait très bien : c’est le dedans. Pas la Vieille Ferme, ni l’Assemblée, ni Grenade(s), mais les abysses du dedans [...]. Elle est faite pour être pirate⁴⁷.

La dernière phrase du roman décrit une danse ayant lieu à la Vieille Ferme, avant le départ de L. Une image qui « n’est donc pas vraiment la dernière »⁴⁸, mais qui se penche sur un instant de joie, de musique et de rire devant la crise climatique ; une sorte de rappel des petites joies de la vie et de la beauté de la solidarité.

3. Conclusion

Comme nous l’avons montré dans ce travail, Zeniter n’aspire pas uniquement à une critique du système politique du capitalisme tardif. Elle envisage plutôt à souligner l’urgence de la crise climatique, qui a des conséquences dans tous les chronotopes du roman, de l’Assemblée où travaille Antoine au dedans où se plonge L. Par conséquent, les paysages naturel et urbain ne sont pas antithétiques l’un à l’autre, mais complémentaires, car la crise climatique ne fera pas d’exceptions. Devant

Derrida en dénonçant à l’antithèse entre le monde naturel et le monde urbain. Voir Timothy Morton, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2007, p. 6.

⁴⁶ Alice Zeniter, *op. cit.*, p. 368.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 386-387.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 391.

cette catastrophe potentielle, l'espace de la Vieille Ferme, ancré dans une forme de vie symbiotique et calme, apparaît non pas comme une solution, mais comme une hétérotopie écologique, une réalité parallèle à celle des métropoles, un exemple du monde solidaire que l'humanité pourrait habiter. Ce qui reste pour les personnages de Zeniter est l'importance de la lutte politique, quelle que soit la forme qu'elle prenne.

Aikaterini-Maria Lakka
(Sorbonne Université)



RILUNE – Revue des littératures européennes

“Eu-topies. Géocritique du mode utopique
dans les littératures européennes contemporaines”

N° 18, 2024

Matteo Gaspari

Antropocene e tensione utopica nell’opera a fumetti di Eleanor Davis e Jérémie Moreau

Pour citer cet article

Matteo Gaspari, « Antropocene e tensione utopica nell’opera a fumetti di Eleanor Davis e Jérémie Moreau », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 18, *Eu-topies. Géocritique du mode utopique dans les littératures européennes contemporaines* (Michele Morselli, Gaetano Lacalandra, Camilla Marchisotti, dir.), 2024, p. 99-115 (*version en ligne*, www.rilune.org).

Riassunto | Abstract

IT Da quando Crutzen propose il termine Antropocene per descrivere il nostro presente, il concetto si è dimostrato centrale nel descrivere le peculiarità della nostra epoca: una crescente asimmetria tra Natura e Cultura e un conseguente mutamento nell’ontologia dell’essere umano. Una delle manifestazioni fisiche di questa mutazione è la complessa rete di fenomeni conosciuti come cambiamento climatico e la specifica “perdita del futuro” che ne è derivata. Poiché le narrazioni sono costrutti mitopoietici, non sorprende incontrare, a fronte di questa assenza di futuro, un numero crescente di storie distopiche e utopiche nei vari media. I fumetti non fanno eccezione, con una lunga tradizione di narrazioni distopiche ora più esplicitamente collegate ai problemi dell’Antropocene e del cambiamento climatico. L’articolo si concentra sulle distopie e utopie nei fumetti contemporanei attraverso la lente della frattura tra Natura e Cultura e della natura iper-oggettiva dei fenomeni globali dell’Antropocene. Più specificamente, si concentra sulle opere di Eleanor Davis e Jérémie Moreau, che si sviluppano da idee simili ma rivelano un’interpretazione opposta della tensione utopica: la prima rappresenta un’utopia introflessa e privata, la seconda un’utopia estroflessa e comunitaria.

Parole chiave : antropocene, utopia, fumetto, perdita del futuro, società agro-industriali.

EN Since Crutzen proposal of the term Anthropocene, the concept has proved central in describing the peculiarities of the present times: a growing asymmetry between Nature and Culture and a subsequent shift in the ontology of human beings. One of the physical manifestations of this shift is the complex web of phenomena referred to as climate change, and the specific “loss of future” that generated from it. Since narratives are mythopoietic constructs, it’s not surprising in this context that we see a growing number of dystopian and utopian stories throughout media. Comics are not an exception, with a long tradition in dystopian narratives now being more explicitly linked to the troubles of Anthropocene. This article focuses on dystopias and utopias in contemporary comics through the lens of the fracture between Nature and Culture and of the hyper-objective nature of Anthropocene’s global phenomena. More specifically, it focuses on the works of Eleanor Davis and Jérémie Moreau, which sprawl from similar ideas but reveal an opposite interpretation of the subject of utopian endeavours: the former being an introflexed and private utopia, the latter being extroflexed and communitarian.

Keywords : Anthropocene, Utopia, Comics, Loss of Future, Agro-industrial Societies.

MATTEO GASPARI

Antropocene e tensione utopica nell'opera a fumetti di Eleanor Davis e Jérémie Moreau

1. Una nota introduttiva

Il seguente lavoro si concentrerà sull'opera a fumetti della statunitense Eleanor Davis e del francese Jérémie Moreau che, con approcci antitetici pur muovendo da analoghe premesse, si sono dedicati all'esplorazione del rapporto tra l'essere umano e il mondo, con particolare attenzione alla condizione di crisi e trasformazione che, come vedremo, riassumiamo nel termine Antropocene. Nello specifico, entrambi includono o hanno incluso nelle loro storie una componente utopica che rivela differenze sostanziali in termini di tensione: l'utopia di Eleanor Davis è questione privata e introflessa, quella di Jérémie è estroflessa, simbolica e quindi collettiva. Prima di dedicarmi alle loro opere, tuttavia, è opportuno spendere qualche parola sul contesto storico e culturale da cui quelle narrazioni sono scaturite e che ne determina la chiave interpretativa qui proposta.

Nel 2000, il meteorologo e ingegnere premio Nobel Paul Jozef Crutzen¹ suggerì che le mutazioni dell'atmosfera, del clima e della biosfera terrestri, dalla rivoluzione industriale in poi, si fossero fatte profonde a sufficienza da determinare la fine del periodo geologico relativamente stabile denominato Olocene. Il pianeta stava entrando in una nuova epoca geologica, che Crutzen propose di nominare Antropocene per sottolineare l'origine antropica delle mutazioni ambientali che la caratterizzano.

Nel corso dei vent'anni successivi, l'Anthropocene Working Group ha studiato l'effettiva portata dell'impatto antropico sul pianeta producendo, nell'ottobre del 2023, una delibera con la quale chiedeva formalmente all'International Commission on Stratigraphy (ICS) di includere l'Antropocene nella Scala Geologica Temporale come nuove

¹ Paul J. Crutzen, Eugene F. Stoermer, « The "Anthropocene" », *IGBP. Global Change Newsletter*, vol. 41, n° 17-18, 2000, p. 1-20.

epoca e decretando così ufficialmente la fine dell'Olocene². Nei primi mesi del 2024, l'ICS ha negato la richiesta³, all'apparenza relegando il termine al ruolo di « artefatto culturale » dalla relativa rilevanza scientifica.

Tuttavia, le questioni di nomenclatura geologica, pur rilevanti, tali rimangono. Vale a dire che, da un lato, queste non affievoliscono il consenso sulla gravità delle manifestazioni fisiche di ciò che continuiamo e continueremo comunque a chiamare Antropocene, *in primis* il complesso groviglio di fenomeni comunemente identificato come cambiamento climatico. E soprattutto che non sminuiscono la centralità culturale di ciò che quel termine indica al di là delle canonizzazioni stratigrafiche.

Dipesh Chakrabarty, che a questi temi ha dedicato gran parte della sua carriera recente, affrontando la materia dal punto di vista dello storico, pone relativa importanza alle questioni di carattere più strettamente geologico dell'Antropocene concentrandosi invece sui suoi risvolti politici, sociali e soprattutto ontologici. Nel seminale *Il clima della Storia : quattro tesi*, sintetizza così la trasformazione avvenuta : « Gli esseri umani ora detengono una potenza geologica »⁴. Da questa lapidaria quanto efficace interpretazione si evince come, al pari e forse più delle questioni geologiche e climatiche, il concetto di Antropocene sia legato a un cambio di prospettiva sull'ontologia dell'essere umano : non più mero soggetto biologico, ma soggetto collettivo agente su scale temporali e spaziali che eccedono i limiti cognitivi e culturali della nostra capacità non solo di esperire ma anche di concettualizzare la portata di tale agentività quanto delle sue conseguenze. Come ben esplorato da Timothy Morton in *Iperoggetti*⁵, il cambiamento climatico e per estensione l'Antropocene di cui esso è effetto particolare, si pone come problema della ragione proprio in questi termini di scala : a definire la natura iperoggettuale di questi iper-fenomeni è *in primis* la loro estensione che,

² Colin Neil Waters *et alii*, « Executive Summary : The Anthropocene Epoch and Crawfordian Age », *The Anthropocene Epoch and Crawfordian Age : Proposals by the Anthropocene Working Group*, 2023, <https://eartharxiv.org/repository/view/6853/>. [Ultimo accesso : 06/06/2024] ; « Part 1 : Anthropocene Series/Epoch : Stratigraphic Context and Justification of Rank », *The Anthropocene Epoch*, *op. cit.*, 2023, <https://eartharxiv.org/repository/view/6954/>. [Ultimo accesso : 06/06/2024] ; « Part 2 : Descriptions of the Proposed Crawford Lake GSSP and Supporting SABSs », *The Anthropocene Epoch*, *op. cit.*, 2023 : <https://eartharxiv.org/repository/view/6963/>. [Ultimo accesso : 06/06/2024]

³ « Joint Statement by the IUGS and ICS on the Vote by the ICS Subcommittee on Quaternary Stratigraphy », 2024, <https://stratigraphy.org/news/152>. [Ultimo accesso : 06/06/2024]

⁴ Dipesh Chakrabarty, *Il clima della Storia : quattro tesi*, in *Id.*, *Clima, storia e capitale*, a cura di Matteo De Giuli e Nicolò Porcelluzzi, Milano, Nottetempo, 2021, p. 64.

⁵ Timothy Morton, *Iperoggetti*, Roma, Nero, 2018.

tanto per definizione quanto per fenomenologia, si pone oltre i confini geografici e temporali della consueta ontologia.

La natura profonda di ci  che il termine Antropocene indica non   quindi pertinenza delle sole Scienze della Terra e dell'Atmosfera, ma anche (e forse soprattutto) della filosofia. Troviamo conferma di questa prospettiva nella pluralit  di pensiero di tante altre pensatrici e pensatori che, come e talvolta prima di Chakrabarty, hanno saputo calare la propria riflessione nell'ontologia, nell'antropologia e nella filosofia politica : Bruno Latour e Philippe Descola *in primis*, ma anche Donna Haraway, Elvia Wylk, Timothy Morton, Mark Fisher (per quanto a suo modo), Amitav Ghosh, Geoff Mann e Joel Wainwright solo per citarne alcuni.

A essere messo in discussione dall'Antropocene e dalle sue implicazioni   quindi l'intero ambito d'interesse delle Scienze Umane e, con esso, il reticolo di relazionalit  e attributi che l'essere umano rispettivamente occupa e acquisisce al suo interno. Come sintetizzano Déborah Danowski ed Eduardo Viveiros De Castro, viviamo in un periodo in cui « la relazione tra gli umani in quanto tali e le loro condizioni generali di esistenza si impone come problema della ragione »⁶.

Le manifestazioni psicologiche, sociali e politiche di questo problema sono molteplici : dall'emergere via via pi  convinto di ci  che, soprattutto nei pi  giovani, viene definito « ansia climatica »⁷ all'ascesa di filosofie tecno-positiviste, tra cui un marcato diffondersi di nuove forme di accelerazionismo⁸ ; dal nichilismo al negazionismo⁹, da reazioni neoluddiste¹⁰ alla fiducia in una olocrazia post-capitalista¹¹. Tali manifestazioni personali e collettive, comunque, sono sintomatiche di una radice comune, reazioni a un « problema » unitario, per usare la terminologia di Donna Haraway in *Chtulucene*¹² : un peculiare « senso di

⁶ Déborah Danowski, Eduardo Viveiros De Castro, *Esiste un mondo a venire ? Saggio sulle paure della fine*, Milano, Nottetempo, 2017, p. 29.

⁷ Si vedano i testi : Tara J. Crandon *et alii.*, « A Social-Ecological Perspective on Climate Anxiety in Children and Adolescents », *Nature Climate Change*, vol. 12, 2022, p. 123-131. Terra Léger-Goodes *et alii.*, « Eco-Anxiety in Children : A Scoping Review of the Mental Health Impacts of the Awareness of Climate Change », *Frontiers in Psychology*, vol. 13, 2022, p. 11. Caroline Hickman *at alii.*, « Climate Anxiety in Children and Young People and their Beliefs about Government Responses to Climate Change : A Global Survey », *The Lancet*, vol. 5, n  12, 2021, p. 863-873.

⁸ Steven Shaviro, *No Speed Limit. Three Essays on Accelerationism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

⁹ Peter J. Jacques, « A General Theory of Climate Denial », *Global Environmental Politics*, vol. 12, n  2, 2012, p. 9-17.

¹⁰ Joachim Diederich, *The Psychology of Artificial Intelligence*, Berlin, Springer Charm, 2021, p. 73-93.

¹¹ Irene Doda, *L'utopia dei miliardari. Analisi e critica del lungotermismo*, Milano, Tlon, 2024.

¹² Donna Haraway, *Chtulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero, 2019.

fine » che è corollario imprescindibile dell'Antropocene¹³ e che assume i connotati descritti da Günther Anders nel *Temps de la Fin* di « assenza di futuro »¹⁴.

Se quindi l'artefatto filosofico e culturale che porta il nome di Antropocene è centrale nel definire e interpretare la complessità del presente¹⁵, e se questa complessità assume i contorni di una progressiva e sempre più ineludibile assenza di futuro, intesa tanto come assenza di uno spazio pratico di possibilità per l'avvenire dell'esistente quanto, di conseguenza, come assenza di immaginari futuribili, non sorprende che le narrazioni che da questo substrato scaturiscono assumano spesso i connotati della distopia e, più raramente, dell'utopia. Le storie sono « sforzi, non necessariamente consapevoli, di inventare una mitologia adeguata al presente »¹⁶ e il nostro presente ci impone di confrontarci narrativamente con la finitudine e quindi con il collasso (distopia) o, con maggiore difficoltà, con la trasfigurazione (utopia). In questo senso, e nel contesto del peculiare e pervasivo « senso di fine » proprio dell'Antropocene, la relativa sporadicità di immaginari utopici che muovano da basi sistematiche ed esplicitamente politiche testimonia ed è sintomo della difficoltà di immaginare un futuro e doppiamente di immaginare un futuro positivo.

2. La distopia nel fumetto, una breve cronistoria

Il fumetto ha a lungo esplorato la distopia come risposta alle angosce storiche ed esistenziali del proprio tempo: dalla critica politica dell'Argentina dell'*Eternauta* di Héctor Oesterheld e Francisco Solano López¹⁷ all'ucronica Guerra Fredda di *Watchmen* di Alan Moore e Dave Gibbons¹⁸; dall'angoscia atomica sublimata nell'*Akira* di Katsuhiro Ōtomo¹⁹ all'ibridazione umano-macchina nel *Ranxerox* di Stefano Tamburini e Tanino Liberatore²⁰. Come esplicitato da Francesco-Alessio

¹³ Scott Hamilton, « Foucault's End of History : The Temporality of Governmentality and its End in the Anthropocene », *Millennium : Journal of International Studies*, vol. 46, n° 3, 2018, p. 371-395.

¹⁴ Günther Anders, *Le Temps de la Fin*, Paris, L'Herne, 2007.

¹⁵ Clive Hamilton, Christophe Bonneuil, François Gemenne, « Thinking the Anthropocene », in *Eid.* (dir.), *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis. Rethinking Modernity in a New Epoch*, London, Routledge, 2015, p. 1-13.

¹⁶ Déborah Danowski, Eduardo Viveiros De Castro, *Esiste un mondo a venire ? Saggio sulle paure della fine*, Milano, Nottetempo, 2017, p. 29.

¹⁷ Héctor Oesterheld, Francisco Solano López, *L'Eternauta*, Milano, Mondadori, 2024.

¹⁸ Alan Moore, Dave Gibbons, *Watchmen*, Modena, Panini Comics, 2024.

¹⁹ Katsuhiro Ōtomo, *Akira*, Panini Comics-Planet Manga, 2021.

²⁰ Stefano Tamburini, Tanino Liberatore, *Ranxerox*, Napoli, Comicon Edizioni, 2012.

Ursini, queste « distopie e ucronie sono tali in quanto reinterpretano luoghi fisici del presente attraverso il futuro [...] e attraverso modalità culturalmente specifiche »²¹. L'autore continua chiedendosi dove questi futuri potrebbero accadere, e la sua risposta è che gli autori spesso incorporano « luoghi della realtà, spesso metropoli note, all'interno delle loro strutture narrative [...]». In questo modo, gli autori permettono a lettrici e lettori di confrontare il presente reale con il futuro immaginato »²². Ecco dunque la Buenos Aires dell'*Eternauta*, la New York di *Watchmen*, la Neo-Tokyo di *Akira* e la Roma di *Ranxerox*, con tutte le loro peculiarità urbanistiche e architettoniche da un lato, ma soprattutto storiche e sociali dall'altro.

In tempi successivi, possiamo trovare degli anticipatori della distopia ecologica, che si farà più esplicita nelle narrazioni dell'Antropocene, in *Snowpiercer* di Jean-Marc Rochette, Jacques Lob e Benjamin Legrand²³ e soprattutto in *Nausicaä* di Hayao Miyazaki²⁴ e in *Blame !* di Tsutomu Nihei²⁵. Il primo rappresenta un mondo in cui il collasso ecologico ha assunto la forma di una nuova era glaciale, e i superstiti dell'umanità sopravvivono in una società stratificata linearmente all'interno di un treno in moto perpetuo. Il secondo prende le mosse da un mondo nel quale la Natura pare essersi ripresa i propri spazi e l'umano deve ora fare i conti con insetti giganteschi e foreste tossiche e rigogliose. Nel terzo l'accumulo di artificialità e strutture digitali ha reso inabitabile il pianeta e portato l'essere umano a un'estinzione *de facto*. Queste tre narrazioni, che prendiamo a esempio non esaustivo di fantascienza eco-distopica pre-Antropocene, sono di particolare interesse in quanto anticipano e ben descrivono alcune delle peculiarità dell'immaginario contemporaneo : il "senso di fine" e di "assenza di futuro" di cui sopra, ma anche la natura non-locale, non-soggettiva e non reversibile della crisi.

Se la distopia è, come in questi casi, rielaborazione e anticipazione di una catastrofe (climatica o meno) già insita in un presente riassumibile nell'Antropocene, è opportuno ribadire come le caratteristiche di non-località, non-soggettività e non reversibilità siano centrali nella rappresentazione : ad essere esplorata in queste storie non è la proiezione di un'instabilità politica locale o degli effetti temporanei dell'agire

²¹ Francesco-Alessio Ursini, « Where is the Future ? An Analysis of Places and Location Processes in Comics », in Francesco-Alessio Ursini, Adnan Mahmutović, Frank Bramlett (dir.), *Visions of the Future in Comics : International perspectives*, Jefferson (NC), McFarland, 2017, p. 66.

²² *Ibid.*

²³ Jean-Marc Rochette, Jacques Lob, Benjamin Legrand, *Snowpiercer*, Reggio Emilia, Editoriale Cosmo, 2021.

²⁴ Hayao Miyazaki, *Nausicaä*, Modena, Panini Comics-Planet Manga, 2019.

²⁵ Tsutomu Nihei, *Blame !*, Modena, Panini Comics-Planet Manga, 2024.

organico e sociale dell'uomo, ma la natura iperoggettuale di questi fenomeni.

Ritroviamo queste caratteristiche nelle narrazioni a fumetti distopiche, ucroniche o utopiche più recenti e quindi in dialogo più esplicito e diretto con le sopra descritte. A titolo di esempio : la crescita degli oceani che elimina il concetto di « terra emersa » in *Grande oceano* di Fabien Grolleau e Thomas Brochard-Castex²⁶ ; l'imminente impatto con la Luna in *Prima dell'oblio* di Lisa Blumen²⁷, a sua volta reminiscente di *Melancholia* di Lars Von Trier²⁸ e di *Don't Look Up* di Adam McKay²⁹ ; la desolazione di *La terra dei figli* di Gipi³⁰ e dell'adattamento a fumetti, firmato da Manu Larcenet, di *La strada* di Cormac McCarthy³¹ ; l'olocrazia spaziale di *Lure* di Lane Milburn³² e di *In alto abbastanza* di Lorenzo Ghetti³³ ; la ritirata nel mondo digitale di *Alienation* di Inés Estrada³⁴ e di *Ci vuole un'altra vita* di Thomas Cadène e Joseph Falzon³⁵. Tutte queste storie rappresentano un futuro più o meno prossimo, irrimediabilmente compromesso (spesso, ma non sempre) dall'azione antropica. L'unica speranza di salvezza, spesso limitata da un'amplificata asimmetria economica e sociale, è un altrove più meno definito, sia esso mitico (la terra emersa in *Grande oceano*), digitale (con richiami quindi alle filosofie accelerazioniste) o corporativo (le stazioni spaziali private di Milburn e Ghetti).

La distopia è insomma ubiqua nel qui e ora di queste storie, non più crisi localizzata geograficamente o temporalmente ma estesa a tutto il mondo della narrazione, anche oltre i confini esplorati da fabula e intreccio. Risponde, quindi, alla necessità di elaborare bisogni e ansie di un presente nel quale l'Antropocene pone in discussione la stabilità del rapporto tra l'umano e l'esistente in quanto tale, in maniera non-locale e non-soggettiva. Di contro, l'utopia, intesa non come progetto politico ma come negazione della distopia o perlomeno come sua alternativa, è in un altrove più o meno raggiungibile attraverso un viaggio sia fisico che simbolico che si configura come una fuga (*Prima dell'oblio*, *Lure* e *In alto abbastanza*), una trasfigurazione (*Alienation*, *Ci vuole un'altra vita*), una ricerca (*La terra dei figli*, *La strada*) o un pellegrinaggio (*Grande oceano*).

²⁶ Fabien Grolleau, Thomas Brochard-Castex, *Grande oceano*, Torino, Add Editore, 2023.

²⁷ Lisa Blumen, *Prima dell'oblio*, Torino, Add Editore, 2024.

²⁸ Lars Von Trier, *Melancholia*, Danimarca, Germania, Francia, Svezia, Italia, 2011.

²⁹ Adam McKay, *Don't Look Up*, Stati Uniti, 2021.

³⁰ Gipi, *La terra dei figli*, Roma, Coconino Press-Fandango, 2016.

³¹ Manu Larcenet, *La strada*, Roma, Coconino Press-Fandango, 2024.

³² Lane Milburn, *Lure*, Seattle, Fantagraphics, 2021.

³³ Lorenzo Ghetti, *In alto abbastanza*, Roma, Coconino Press-Fandango, 2021.

³⁴ Inés Estrada, *Alienation*, Seattle, Fantagraphics, 2019.

³⁵ Thomas Cadène, Joseph Falzon, *Ci vuole un'altra vita*, Milano, Rizzoli, « Lizard », 2022.

La tensione utopica è quindi il moto a luogo da un qui a un altrove, luoghi fisicamente e concettualmente separati.

2. La svolta utopica introflessa di Eleanor Davis

Eleanor Davis è una fumettista e illustratrice statunitense, nata nel 1983 e cresciuta in Arizona. Ha studiato arte sequenziale al Savannah College of Art and Design in Georgia e insegna *storytelling* per il fumetto all'Università della Georgia³⁶. Nonostante sia relativamente poco tradotta in italiano, è tra le autrici più interessanti del fumetto indipendente statunitense, come testimoniano i diversi premi che hanno attestato, nel tempo, la qualità e la rilevanza del suo lavoro. Tra gli altri : due premi Ignatz (nel 2015 e 2018), il LA Times Book Prize for Graphic Novels and Comics e diverse nomination agli Eisner Awards.

Dopo un esordio nel fumetto per giovani lettrici e lettori con *Stinky*³⁷ e *The Secret Science Alliance and the Copycat Crook*³⁸, ha pubblicato prevalentemente con Fantagraphics, noto per essere tra i più importanti e longevi editori statunitensi di fumetto indipendente, alternativo e *underground*. Con loro pubblicato *How to Be Happy*³⁹, raccolta di racconti brevi originariamente apparsi in diverse riviste, tra cui *MOME*, sempre di Fantagraphics ; *Why Art ?*⁴⁰, tradotto in italiano da Add editore nel 2021 con titolo *Arte, perché ?*⁴¹ ; e *The Hard Tomorrow*⁴², tradotto in italiano da Rizzoli Lizard nel 2019 con titolo *Il futuro non promette bene*⁴³. Il suo diario di viaggio *You & a Bike & a Road*⁴⁴ è stato originariamente pubblicato da Koyama Press nel 2017 ed è attualmente in corso di riedizione per Fantagraphics.

La produzione di Davis è variegata e multiforme in termini di stile, interessi e forme narrative, che spaziano dalla striscia al cosiddetto romanzo a fumetti, e un'analisi approfondita del suo corpus esula dagli scopi di questo articolo. Mi concentrerò quindi su parte del suo lavoro e più precisamente sull'emergere di una specifica dimensione utopica in *Arte, perché ?*, nel *Futuro non promette bene* e in due racconti contenuti in

³⁶ « Eleanor Davis », *PrintMag*, 2009, <https://www.printmag.com/designer-profiles/nva-2009-eleanor-davis/>. [Ultimo accesso : 06/06/2024]

³⁷ Eleanor Davis, *Stinky*, New York, Toon Books, 2008.

³⁸ Eleanor Davis, *The Secret Science Alliance and the Copycat Crook*, London, Bloomsbury, 2009.

³⁹ Eleanor Davis, *How to Be Happy*, Seattle, Fantagraphics, 2014.

⁴⁰ Eleanor Davis, *Why Art ?*, Seattle, Fantagraphics, 2018.

⁴¹ Eleanor Davis, *Arte, perché ?*, trad. Elisabetta Mongardi, Torino, Add editore, 2021.

⁴² Eleanor Davis, *The Hard Tomorrow*, Seattle, Fantagraphics, 2019.

⁴³ Eleanor Davis, *Il futuro non promette bene*, Milano, Rizzoli Lizard, 2019.

⁴⁴ Eleanor Davis, *You & a Bike & a Road*, Toronto, Koyama Press, 2017.

How to Be Happy, nello specifico *Nita Goes Home* (in origine pubblicato nell'ultimo numero di *MOME*) e *In Our Eden*⁴⁵ (pubblicato online e ancora leggibile gratuitamente sul sito dell'autrice).

Arte, perché ? nasce da una presentazione tenuta da Davis durante *ICON : The Illustration Conference* nel 2017 che, rielaborata in forma di libro, è una meta-esplorazione sul senso e le qualità dell'arte intesa tanto come oggetto interrogato quanto soggetto interrogante, dicotomia che ritroviamo sia nel titolo originale che in quello italiano : « l'arte » è al contempo complemento oggetto di quel « perché » e vocativo, soggetto da cui speriamo di ottenere delle risposte a quello stesso « perché ». Le minuzie anche grammaticali di questo libro sono state meglio esplorate altrove⁴⁶ e, di nuovo, esulano dagli scopi di questo articolo. Un aspetto del libro merita cionondimeno attenzione. Strumento narrativo centrale nello sviluppo argomentativo di *Arte, perché ?* è il « portaombre », in originale « shadowbox », piccolo cimelio creato dagli artisti, capace di contenere mondi. I protagonisti della storia creano il loro portaombre e lo arricchiscono di dettagli mutuati dal loro/nostro mondo, mantenendo però una dimensione di perfezione, di utopia in miniatura. Dolores, Richard e gli altri artisti protagonisti della storia, osservano il piccolo mondo idilliaco da loro costruito e presto decidono di popolarlo con bamboline a loro immagine e somiglianza che possano abitare quel mondo. « Le nostre vite, senza rovina »⁴⁷, commentano osservandosi dall'esterno del portaombre, a testimoniare l'utopia realizzata.

Infine, Dolores inserisce un elemento di devastazione nel mondo facendosi lei stessa distruttrice : prende in mano edifici e li scaglia lontano, fa scrosciare la tempesta, si trasforma da creatrice a portatrice di morte e rovina. Scatena la catastrofe nel portaombre perfetto. Interrogata sulle sue azioni dai suoi compagni artisti, svela il suo obiettivo : osservare come quei piccoli sé in quel piccolo mondo perfetto reagiscono al disastro. « Fateci vedere come troviamo il coraggio »⁴⁸, chiede ai piccoli abitanti di quel mondo in preda alla disperazione.

Questa svolta rivela il senso dell'azione artistica descritta da Davis : la costruzione come atto creativo e come strumento non di auto-miglioramento ma di comprensione del sé e della realtà. Ma soprattutto ci svela la natura profonda e quindi la dimensione politica dell'utopia nell'opera dell'autrice. *Arte, perché ?* è un sistema di scatole cinesi in cui

⁴⁵ Eleanor Davis, *In Our Eden*, 2014, <https://doing-fine.com/?portfolio=2801>. [Ultimo accesso : 06/06/2024]

⁴⁶ Jingyu Zhang, « The Self-Referential of Comics : Graphic Narrative and Metanarrative in Eleanor Davis's *Why Art ?* », *Abstract Book of the XIII Congress of the ICLA*, vol. 23, 2022, p. 616.

⁴⁷ Eleanor Davis, *Arte, perché ?*, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 193.

ogni portaombre ne contiene altri più piccoli, via via più perfetti : l'utopia non è quindi una tensione verso l'esterno, ma una ritirata in spazi minuti e privati realizzati, in questo caso, attraverso e nell'arte che viene quindi contestualizzata come una tensione appunto utopica verso una perfezione contenuta, da osservare e studiare dall'esterno o dentro cui rifugiarsi.

Ritroviamo una tensione analoga in *Nita Goes Home* e nel *Futuro non promette bene*, tra i fumetti di Davis quelli più esplicitamente legati a questioni ambientali e quindi a un approccio all'esplorazione narrativa della distopia e dell'utopia come trasfigurazione del presente.

Il racconto breve *Nita Goes Home* è ambientato in un mondo post collasso ambientale. Mona, la protagonista, vive dentro una cupola dove l'aria è depurata e la verdura geneticamente modificata viene coltivata in fattorie artificiali. Nel frattempo, la sorella Nita sopravvive assieme alla figlia Mina e al padre Michael, gravemente malato, nel mondo esterno : una baraccopoli smisurata nella quale perfino l'aria è irrespirabile e velenosa. Qui la dimensione utopica è quindi da un lato realizzata nell'artificialità delle cupole che tengono fuori il mondo-tutto, la Natura "reale" ormai compromessa e ora solo ricostruibile in laboratorio, e dall'altro è raggiungibile solo tramite una ritirata da quel mondo, tramite la costruzione di uno spazio sicuro ben protetto da confini definiti. Scopo di questi confini è sì la difesa fisica dello spazio utopico (filtrare l'aria, mantenere condizioni di umidità e temperatura utili alla coltivazione e via dicendo), ma anche la sua definizione : delineano un dentro come negazione od opposizione al fuori. È insomma uno spazio limitato (e quindi necessariamente elitario) simbolo di una tensione utopica non globale ma introflessa e locale di fronte alla catastrofe ubiqua esterna.

Nel *Futuro non promette bene*, la coppia di protagonisti cerca di costruire una propria oasi di pace vivendo in camper e coltivando le proprie verdure organiche. Nel frattempo, il mondo di fuori è contaminato dall'utilizzo di armi chimiche e vessato da una proto-dittatura contro la quale la protagonista si scontra (partecipa a marce e organizza attività collettive per manifestare la propria opposizione allo *statu quo*) per poi, tuttavia, ritornare alla bolla privata, sicura, "utopica" della propria dimora tra i boschi.

Per quanto si possa leggere *Il futuro non promette bene* come una allegoria degli Stati Uniti di Donald Trump⁴⁹, e per quanto la stessa autrice abbia rifiutato la lettura "distopica" del mondo della narrazione sottolineando come « non sia poi così diverso dal mondo in cui viviamo

⁴⁹ Oliver Gruner, « Gutter Politics : Graphic Novels in the Age of Trump », *European Journal of American Culture*, vol. 41, n° 2, 2022, p. 167-185.

ora »⁵⁰, il graphic novel mette in risalto alcuni aspetti cardine della narrativa dell'Antropocene e alcuni nodi dell'agire sociale che dall'Antropocene è scaturito : l'incertezza per il futuro e l'attenzione per un'agricoltura sostenibile, l'instabilità politica e l'inadeguatezza di un governo predatorio e quasi dittatoriale, e soprattutto la questione della genitorialità. Le persone bambine o neonate sono, per definizione, « futuro in potenza ». Sia che intendiamo la prole come garante e depositaria del diritto a un domani possibile, come Carla Benedetti nella *Letteratura ci salverà dall'estinzione*⁵¹, sia che la consideriamo una forza simbolicamente conservatrice contro l'emancipazione *queer*, come Lee Edelman in *No Future*⁵², l'infante è di fatto un « non ancora adulto », un soggetto che vive il presente proiettato in potenza verso il futuro che sarà invece che gravato da un passato già trascorso. Approcciare la questione dell'infanzia e quindi della genitorialità dalla prospettiva dell'Antropocene significa prendere posizione sulla sua specifica « assenza di futuro », accettandola come i vari movimenti per l'estinzione volontaria della specie o sfidandola, almeno sul piano simbolico e, di nuovo, privato, contrapponendovi la creazione-generazione di nuova vita. Non a caso, nodo centrale nel rapporto tra i protagonisti di *Il futuro non promette bene* è proprio la tensione e il dubbio verso la genitorialità possibile. La nascita che corona e chiude il libro si pone quindi come forte affermazione di rifiuto dello *statu quo* e dell'assenza di futuro che imperversa nel mondo esterno.

Sia in *Nita Goes Home* che in *Il futuro non promette bene*, quindi, la dimensione utopica è relegata a uno spazio sicuro e privato, separato geograficamente, simbolicamente o fisicamente dal mondo esterno, dal mondo naturale ormai irrecuperabile e inospitale sul piano biologico e/o politico.

Per contro, dei due racconti contenuti in *How to Be Happy* su cui intendo ora soffermarmi, *In Our Eden* sembra ribaltare questa costante della poetica di Davis. Almeno all'apparenza, infatti, propone una dimensione utopica sì ristretta ma esplicitamente collettiva e quindi politica. Nelle tredici pagine in cui si svolge vediamo una piccola comunità di raccoglitori e cacciatori. Vivono nella e con la Natura, seguendo la direzione di un uomo che si fa chiamare Adam e della sua compagna Eve. I riferimenti biblici alla *Genesi* sono espliciti ed esplicitati come allegoria

⁵⁰ Eleanor Davis e Graeme McMillan, « Cartoonist Eleanor Davis Introduces Readers to *The Hard Tomorrow* », *The Hollywood Reporter*, 21/10/ 2019, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/eleanor-davis-introduces-readers-hard-tomorrow-1249106/>. [Ultimo accesso : 06/06/2024]

⁵¹ Carla Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

⁵² Lee Edelman, *No Future. Queer Theory and Death Drive*, Durham, Duke University Press, 2004.

dalle parole dello stesso Adam : « The fall from Eden is really an allegory for our transition from hunter-gatherers to an agrarian society [...]. Before the fall we lived in a utopia, free of artificial social constructs »⁵³.

Queste parole, e il conflitto che generano nella piccola comunità, chiariscono il contesto del racconto : non la rappresentazione del periodo prima della « caduta », e quindi la glorificazione di un'utopia perduta con le società agricole, ma il tentativo di ricostruire quell'utopia attraverso un ritorno alla Natura. Si intuisce quindi l'esistenza, fuori dai confini della comunità, del mondo moderno dal quale la comunità stessa ha scelto collettivamente di ritirarsi. Il progetto tuttavia fallisce, via via la comunità abbandona l'ardua impresa e ritorna al mondo esterno, lasciando da soli Adam ed Eve, che ritroviamo infine, emaciati ma felici, ad attendere l'illuminazione.

La tensione utopica di *In Our Eden*, che inizia come progetto collettivo, si riduce quindi ancora una volta a questione privata e lo spazio utopico si restringe a un interno definito, come in *Nita Goes Home* e *Il futuro non promette bene*, per negazione, per contrasto alla modernità che persiste, all'apparenza immutabile e inscalfibile, « là fuori ».

È interessante, in ultima analisi, che il racconto sia posto in apertura della raccolta, subito dopo una striscia senza titolo che può offrire una chiave interpretativa tanto al racconto nello specifico quanto all'intero volume e, per estensione, all'opera di Davis in generale. Il testo della striscia recita : « Write a story. A story about yourself. A story about your life. Now, believe it »⁵⁴. Di nuovo ritorna la dimensione privata e personale della narrazione, con un'abbondanza insistita di « your » e « yourself », al singolare : non « yourselves » né « ourselves ». Di conseguenza, il nostro Eden di *In Our Eden* è da intendersi come « nostro » dei narratori-protagonisti Adam ed Eve, non della comunità né dell'umanità intesa come soggetto collettivo ; l'Eden utopico si manifesta come spazio privato ed è possibile solo nella sua dimensione familiare a fronte di una ritirata dal mondo.

3. Jérémie Moreau e l'utopia come ritorno al mondo

Jérémie Moreau è un fumettista e illustratore francese, nato nel 1987. Ha studiato all'École des Gobelins di Parigi ed è tra gli autori più rilevanti e premiati della sua generazione. Tra i numerosi riconoscimenti ricevuti nell'ambito del suo lavoro a fumetti ricordiamo : il premio per i giovani

⁵³ Eleanor Davis, *How to Be Happy*, op. cit., p. 6-7.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 1.

talenti al Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême nel 2012 ; i premi Château de Cheverny e di nuovo ad Angoulême nel 2013 per *La scimmia di Hartlepool*, su sceneggiatura di Wilfrid Lupano⁵⁵ ; il Fauve d'Or per *La saga di Grimr*⁵⁶ ; il BRAW alla Bologna Children's Book Fair nel 2021 per *Le Discours de la panthère*⁵⁷ e il Premio Strega Ragazze e Ragazzi nel 2024 per *I Pizzly*⁵⁸. Le sue opere sono perlopiù tradotte in italiano da Tunué, con l'eccezione di *Max Winson*, edito da Bao Publishing⁵⁹, del *Discours de la panthère*, in corso di pubblicazione nel 2024, e dei libri che ha scritto e illustrato per la collana Ronces di Albin Michel Jeunesse, da lui stesso diretta, ancora non tradotti.

Dopo un inizio in qualche misura erratico, che comprende libri per giovani (*Corri, Tempesta !*⁶⁰) e storie su testi altrui (*La scimmia di Hartlepool*), la produzione a fumetti di Moreau si fa via via più focalizzata a partire da *La saga di Grimr*. È qui, e poi in modo progressivamente più esplicito e radicale con i successivi *Penss e le pieghe del mondo*⁶¹, *Le Discours de la panthère* e *I Pizzly*, che l'autore si concentra sull'esplorazione narrativa dei nodi centrali dell'Antropocene : il rifiuto dell'antropocentrismo attraverso il ribaltamento del costruito del viaggio dell'eroe in *Grimr* ; la nascita dell'agricoltura come sfida e sforzo di dominazione in *Penss* ; l'istituzione della sepoltura e la nascita del culto dei morti come sovvertimento dell'ordine naturale nel *Discours de la panthère* e infine il ritorno alla Natura e a un'epoca precedente la grande divisione tra umano e animale negli ibridi dei *Pizzly*. Al centro di tutti questi libri c'è una profonda e puntuale riflessione sul rapporto tra l'umano e il resto dell'esistente, tra Natura e Cultura, fulcro ultimo dello slittamento ontologico che ha causato l'Antropocene e che ne è, come detto, la prima manifestazione filosofica. Tra questi, due testi sono di particolare rilevanza per l'analisi dell'utopia nell'opera di Moreau : *Penss e le pieghe del mondo* e *I Pizzly*.

Il primo, ambientato durante l'età della pietra, ha appunto per protagonista *Penss*. Malvisto dalla sua tribù perché poco avvezzo a contribuire alle necessità primarie del gruppo, l'adolescente passa gran parte del suo tempo in contemplazione delle bellezze del mondo che lo circonda. Verrà infine ostracizzato e cacciato dalla comunità assieme alla madre anziana perché nessuno dei due, per impossibilità geriatrica o per mancanza di volontà, contribuisce a sufficienza al fabbisogno di caccia e

⁵⁵ Wilfred Lupano, Jérémie Moreau, *La scimmia di Hartlepool*, Latina, Tunué, 2015.

⁵⁶ Jérémie Moreau, *La saga di Grimr*, Latina, Tunué, 2017.

⁵⁷ Jérémie Moreau, *Le Discours de la panthère*, Strasbourg, Éditions 2024, 2020.

⁵⁸ Jérémie Moreau, *I Pizzly*, Latina, Tunué, 2023.

⁵⁹ Jérémie Moreau, *Max Winson*, Milano, Bao Publishing, 2016.

⁶⁰ Chris Donner, Jérémie Moreau, *Corri, Tempesta !*, Latina, Tunué, 2016.

⁶¹ Jérémie Moreau, *Penss e le pieghe del mondo*, Latina, Tunué, 2021.

raccolta del gruppo. La madre non sopravvivrà all'inverno e Penss sarà costretto a mangiarne le carni per non soccombere alla fame.

Passato l'inverno, Penss avrà un'illuminazione sul funzionamento della Natura e comincerà a lavorare alla costruzione di un orto/giardino che segna, simbolicamente, la nascita dell'agricoltura e di conseguenza la fine della dipendenza dell'uomo dai capricci e dalla scarsità di risorse dei cicli naturali imperturbati.

Come ben esplorato, tra gli altri, da Marshall Sahlins in *L'economia dell'età della pietra*⁶² e da Stefano Radaelli in *Identità Preistoriche*⁶³, l'avvento dell'agricoltura non è stato quel passaggio netto e radicale che domina invece l'immaginario collettivo: la coltivazione non è stata l'invenzione o la scoperta di un singolo che ha segnato nettamente un prima e un dopo e non è intrinsecamente legata a concetti moderni di complessità sociale. Al contrario, l'agricoltura si è pian piano diffusa, simultaneamente, in diverse zone del mondo senza, al contempo, segnare un passaggio istantaneo tra società nomadi di cacciatori e raccoglitori a società stanziali. Cionondimeno, tenendo a mente la natura mitopoietica delle narrazioni, il valore simbolico della vicenda di *Penss* non è intaccato: da un punto di vista prettamente storico e socio-archeologico la nascita dell'agricoltura è stato un fenomeno complesso e non temporalmente puntuale; e tuttavia segna una demarcazione filosofica sull'ontologia dell'umano non secondaria. La coltivazione è, per *Penss*, l'opera dell'ingegno attraverso la quale l'uomo crea il proprio benessere, ma anche affermazione dell'agentività umana sul naturale da cui l'uomo va affrancandosi. Tale affermazione è al centro di *Penss e le pieghe del mondo* e del ribaltamento percepito della sua tensione utopica.

Gli sforzi di *Penss* di coltivare il proprio orto/giardino possono apparirci di primo acchito, appunto, sforzi verso un'utopia di benessere per l'umano. *Penss*, in quest'ottica, sarebbe l'eroe che, contro le avversità del mondo naturale e lo scetticismo dei suoi contemporanei, lotta per il miglioramento della vita di tutti. La tensione utopica sarebbe quindi l'azione di un singolo, ma azione estroflessa: non, come nei libri di Eleanor Davis, l'azione privata come rinuncia all'azione pubblica ma, al contrario, l'azione del singolo come simbolo di agentività sulla collettività e sull'esistente tutto.

È tuttavia necessario ricordare il contesto specifico da cui la volontà del ragazzo emerge. Dopo la morte e l'ingestione della madre, *Penss* afferma: « Tu. Mondo... tu, che permetti una cosa del genere. Me la pagherai »⁶⁴. Non, quindi, un atto teso al solo miglioramento delle

⁶² Marshall Sahlins, *L'economia dell'età della pietra*, Milano, Elèuthera, 2020.

⁶³ Stefano Radaelli, *Identità preistoriche*, Sestri Levante, Oltre Edizioni, 2023.

⁶⁴ Jérémie Moreau, *Penss e le pieghe del mondo*, op. cit., p. 55.

condizioni d'esistenza dell'umano, ma un gesto di sfida prima e di sottomissione poi della Natura. La sopraffazione del naturale a opera del culturale, per usare una terminologia cara ai filosofi dell'Antropocene. È qui che avviene il vero ribaltamento e la tensione utopica del libro si manifesta non nella creazione artificiale di un'utopia che rifugge e sovverte le leggi del naturale, ma nel rifiuto di questo stesso concetto, nella riconciliazione profonda tra Penss e il mondo e quindi, per estensione del simbolo, tra umano e non umano.

Il punto politico espresso nel libro, come confermatomi dall'autore stesso in una conversazione riguardante la sua opera, è l'abbandono di un agire sul mondo che, nonostante gli apparenti benefici sul breve e medio termine in termini di benessere e ricchezza, non può che essere sopraffacente e generare l'asimmetria tra Natura e Cultura che sta alla base dell'Antropocene.

Ritroviamo un concetto simile, ulteriormente raffinato, nei *Pizzly*. Qui una famiglia di orfani (fratello maggiore e fratello e sorella più giovani) di Parigi si trasferisce, poco più che per caso, in Alaska. Una fuga fortuita dalle frenesie di una vita difficile nel Capitalismo della metropoli e, soprattutto, una fuga simbolica dalla modernità. I due giovani saranno i primi a ritrovare l'orientamento in questo mondo lontano dalla tecnologia, mentre Nathan, il maggiore, si troverà spaesato e incapace di relazionarsi con un ambiente che, per quanto vessato e ferito dall'industrializzazione, mantiene il suo dominio sull'umano.

Nel corso del testo si fa un gran parlare di ibridi. Quegli stessi ibridi che Bruno Latour identifica sia come manifestazioni di una modernità risolta che come scarti della stessa modernità che li crea⁶⁵; quegli stessi ibridi che Donna Haraway indica come strada per il con-vivere e il con-morire, unica via d'uscita da quello che noi chiamiamo Antropocene e che lei definisce « problema ». Moreau dà corpo a questi ibridi nominando più volte i *Pizzly*, incrocio tra orsi polari e orsi grizzly emerso a seguito delle mutazioni del clima, fino a quando, nel finale, i protagonisti stessi non si trasformano in ibridi tra umano e animale, ricucendo la spaccatura tra naturale e culturale nata e per poco scampata in *Penss e le pieghe del mondo*.

Vale la pena notare che quello descritto da Moreau non è un « ritorno alla natura » come potrebbero intenderlo Hobbes e Locke o i teorici più contemporanei del mito del buon selvaggio. Non si tratta, qui, di rifuggire un ipotetico contratto sociale a favore di una animalità ferale. Si tratta di una trasformazione più radicale sul piano ontologico, il ritorno all'Era del Mito e a un mondo prima della Grande Divisione che ha dato forma e

⁶⁵ Vedi Bruno Latour, *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Elèuthera, 2018.

quindi separato l'esistente in soggetti gli uni diversi dagli altri. Déborah Danowski ed Eduardo Viveiros De Castro dedicano buona parte del loro saggio *Esiste un mondo a venire ?* proprio alle tradizioni pre-colombiane relative a questo mondo indiviso e, soprattutto, alla rilevanza di tali cosmogonie per ripensare il nostro rapporto con il naturale e sanare la frattura da noi creata e che da esso ci separa.

In questo senso, quindi, *I Pizzly* si conferma un libro fondamentale sia per comprendere la poetica del suo autore che come presa di posizione politica attraverso la creazione di una « mitologia adeguata al presente ». Una mitologia sorretta dalla tensione utopica che prende le mosse dalle peculiarità ontologiche dell'Antropocene (la vita frenetica nel capitalismo sterile della grande metropoli) e, passando per il loro rifiuto (il viaggio in Alaska come mondo di soglia in cui il naturale è sotto assedio ma ancora resiste), giunge infine a un ritorno al mondo indiviso, all'accettazione e alla celebrazione di una nuova Era del Mito nella quale le asimmetrie ontologiche della contemporaneità sono appianate e risolte nell'ibridazione. E tutto ha inizio da un viaggio che è, irrevocabilmente, un viaggio di ritorno da un dentro a un fuori più grande che tuttora lo contiene. Non si tratta, quindi, di risolvere il conflitto tra naturale e culturale tramite un'azione antropica etica, né di muoversi alla ricerca di spazi vergini da conquistare o colonizzare, ma di realizzare l'utopia permettendo al culturale di fare ritorno a un naturale che lo riassorba come suo elemento paritario agli altri.

5. Un confronto e alcune riflessioni conclusive

Tanto nelle opere di Eleanor Davis quanto nei fumetti di Jérémie Moreau si respira una certa tensione utopica che è risposta alle sfide e alle minacce, pratiche o simboliche, dell'Antropocene : il Cambiamento Climatico e le crescenti disparità sociali ed economiche, il rapporto con l'altro e talvolta con l'animale o più in generale con il non-umano, le condizioni generali di esistenza dell'umano e la sua relazione ontologica con il resto dell'esistente.

È interessante come, in entrambi, il disfacimento insito nel mondo moderno abbia analogia radice. In *Penss e le pieghe del mondo* è esplicito come la sopraffazione del naturale da parte dell'umano si manifesti nella perversione di un'agricoltura intesa come volontà di dominio. In *In Our Eden*, Adam afferma : « Conflict is not natural. It's the result of the false agro-industrial system we're addicted to »⁶⁶. La radice del conflitto e della

⁶⁶ Eleanor Davis, *How to Be Happy*, op. cit., p. 8.

disparità ontologica che sfocerà poi nell'Antropocene risiederebbe, quindi, nei fondamenti della società agricola prima e agro-industriale poi. Di conseguenza, le utopie proposte, che sono rifiuto di quella disparità ontologica, assumono i connotati di un ritorno alla Natura inteso nel senso di un ritorno a una società pre-agricola : in Moreau la rinuncia all'agricoltura (Penss abbandonerà il proprio progetto) e il ritorno all'«era del mito»; in Davis le piccole bolle di natura che, per nell'impossibilità di un cambiamento sistemico, si contrappongono singolarmente all'industrializzazione esterna (le cupole di *Nita Goes Home*, l'Eden di *In Our Eden*, la dimora tra i boschi della coppia del *Futuro non promette bene*).

Cionondimeno, nel *corpus* dei due si registra un movimento opposto relativamente alla costruzione dell'utopia.

Se in Davis l'utopia è limitata alla sfera del privato e del domestico, alla costruzione di piccoli spazi sicuri ben delimitati e (si spera) ben difesi dalle iniquità del mondo esterno, in Moreau le possibilità dell'utopia, se ci sono, si manifestano a partire da un viaggio verso l'esterno-tutto, da un'azione sul e per certi versi per il mondo. È interessante, in questo senso, che le cosmogonie di riferimento dei due siano diametralmente opposte : il riferimento biblico di *In Our Eden* da un lato, ma anche in *Arte, perché ?* nella costruzione di bamboline a immagine e somiglianza dei propri creatori, le tradizioni precolombiane dei *Pizzly* dall'altro.

Le grandi religioni monoteiste sono notoriamente antropocentriche a partire dal mito di una creazione a immagine e somiglianza della divinità. In tale antropocentrismo, come sottolinea Yoichiro Nakagawa in un articolo provocatorio quanto lucidissimo⁶⁷, è insito il seme del dominio dell'umano sul naturale. Nella traduzione corrente del libro della *Genesi* è scritto : « Dio disse : “Facciamo l'uomo : sia simile a noi, sia la nostra immagine. Dominerà sui pesci del mare, sugli uccelli del cielo, sugli animali domestici, su quelli selvatici e su quelli che strisciano al suolo [...]». Vi do tutte le piante con il proprio seme, tutti gli alberi da frutta con il proprio seme” »⁶⁸. Entro i limiti della cosmogonia che implica un tale dominio, pertanto, una tensione utopica collettiva, fondativa, che sia risposta all'asimmetria tra umano ed esistente propria dell'Antropocene, non può che fallire. Nel rifiuto più o meno programmatico del fallimento esistenziale e collettivo, l'utopia di Eleanor Davis, che appunto si iscrive in queste coordinate mitologiche, è necessariamente limitata alla dimensione privata, introflessa, locale : l'uomo in quanto tale, in quanto

⁶⁷ Yoichiro Nakagawa, « Is Judeo-Christian Anthropocentrism Responsible for the Degradation of Global Environment ? Nomadic Pastoralism as the Origin of Civilization and Environmental Destruction », *The Journal of Economics*, vol. 63, n° 5-6, 2023, p. 157-182.

⁶⁸ *Genesi*, I, vv. 26-29.

agente collettivo creato a immagine e somiglianza del divino, non può opporsi al suo dominio sulla natura ; l'uomo in quanto singolo, nel suo spazio privato, forse, sì.

Da un punto di vista politico, è difficile leggere queste narrazioni senza percepirne il tono di resa : nell'impossibilità di agire sul mondo e di operare un cambiamento positivo globale, di realizzare davvero l'utopia, ciò che resta è l'effimera e limitata azione del singolo sul singolo (che può essere anche inteso come piccolissima comunità separata dall'esterno, come in *Nita Goes Home*).

L'utopia descritta da Moreau può al contrario apparire più vaga ma è al contrario più radicale, in quanto prevede il rifiuto totale e sistematico di un antropocentrismo inteso come superiorità dell'umano sul naturale. In particolar modo nei *Pizzly*, l'autore esplora cosmogonie altre che poggiano su un collettivismo fondativo e sono quindi, in qualche modo, trans-specifiche e intersezionali. Auspica un ritorno all'era del mito, un viaggio verso un esterno e un prima che sono e rimangono più grandi dell'interno nel quale la distopia dell'Antropocene ha preso il sopravvento. Qui lo spazio utopico è ancora definito per negazione (il mondo senza l'agricoltura in *Penss e le pieghe del mondo*, il mondo senza la modernità e senza la divisione nei *Pizzly*), ma il viaggio per raggiungerlo è opposto : dal dentro della modernità, del singolo, del giardino e della metropoli al fuori del mondo naturale.

C'è quindi una dimensione collettiva e una *call-to-action* politica in queste storie : i loro personaggi realizzano l'utopia per loro stessi ma senza perdere la loro valenza archetipica, simbolica e, appunto, collettiva. Se nei fumetti di Eleanor Davis l'utopia o perlomeno la resistenza alla distopia è circostanziata, limitata da pareti e staccionate che implicano il personalismo, in quelli di Moreau l'utopia è raggiungibile solo in un fuori indiviso.

Matteo Gaspari
(Ricercatore indipendente)