

L'ÉCRITURE ET «LA FORÊT»

PIERRE SCHOENTJES

Ghent University
pierre.schoentjes@ugent.be

Abstract: Starting from a close reading of *La forêt* (in : *Le règne végétal*, 1981) by much praised but alas long forgotten Gallimard author Pierre Gascar, this study aims to demonstrate how nature-writing influences the way we consider nature in our ecological-conscious world. Using intuitions expressed by Fowles in his seminal *The Three* (1979), this eco-poetic reading echoes a series of important writers, from Mario Rigoni Stern to Claude Simon over other major contemporary writers.

Keywords: eco-poetics, nature, forest, Gascar, contemporary European literature

«La forêt»

Dans *Le règne végétal* (1981), un livre majeur mais à ce jour peu visible, Pierre Gascar revient sur son expérience de la Seconde Guerre mondiale. «La forêt¹», récit d'une trentaine de pages, raconte comment trois évadés d'un camp de prisonniers traversent une forêt de Bavière dans l'espoir de gagner la Suisse et de recouvrer la liberté. Le lecteur pénètre entre les arbres à la suite du narrateur : «A mesure que le jour grandissait, l'obscurité reculait vers le fond de la forêt, qui semblait de la sorte être constitué au loin d'essences au feuillage plus touffu ou plus sombre» (*F*: 129). Doublement étrangers dans cette réserve naturelle—comme «fugitifs» d'abord, comme «intrus» dans le domaine des bêtes ensuite (*F*: 130)—les hommes se trouvent désorientés et croient voir surgir au loin des animaux là où il n'y a rien :

¹ Pierre Gascar : «La forêt», in : *Le règne végétal*, Paris : Gallimard, 1981 ; dorénavant *F*.

Par l'effet de la rapidité de notre marche, les troncs semblaient au loin se mêler comme dans une ronde, se superposer, et cette apparence de mouvement favorisait les aberrations visuelles. [...] Nous nous trouvons de la sorte dans une grande chambre forestière qui se déplaçait avec nous, les cerfs et les biches se tenant là-bas, quelque part, sur les côtés, espèce de ménagerie fixe, semblables à ces animaux de plomb soudés au même socle que les arbres, dans les boîtes de jeux pour enfants. (*F* : 131, 132)

«Le sentiment de non-admission» (*F* : 135) et l'impression d'écrasement sous les hautes futaies sont persistants au début de la marche. Le narrateur imagine que les traces, les indices divers qu'ils rencontrent sont parfaitement lisibles pour les «habitues des lieux» (*F* : 135). Pour les évadés toutefois, la forêt apparaît comme un chaos inextricable dans lequel le savoir livresque, «les règles d'orientation transmises par les vieux manuels militaires ou les éclaireurs scouts» (*F* : 134), ne s'avèrent d'aucune utilité. La boussole de fortune qu'ils ont confectionnée n'est guère fiable et les hommes assurent leur cheminement en prenant les arbres pour repères, une opération qui contribue peu à peu à rendre «la forêt hospitalière» (*F* : 138). Dans le même temps les évadés sont sensibles au fait que leur fuite collective fait naître une âme commune : «S'évader seul, c'était s'en remettre à son sort; s'évader à plusieurs, c'était, d'une certaine manière, participer au combat pour la liberté» (*F* : 140).

Soudain, la progression hésitante des fugitifs est arrêtée net par le surgissement d'un garde issu de nulle part. Vêtu du costume traditionnel, l'homme semble appartenir non seulement à la forêt mais encore «à un temps très éloigné du nôtre, comme s'il sortait d'une de ces images allemandes du siècle dernier où, assis devant la porte d'un pavillon de chasse fait de rondins, il aurait fumé sa pipe de porcelaine» (*F* : 141, 142). Plutôt que de les faire prisonniers, le forestier les égare davantage encore, comptant sans doute sur d'autres pour les arrêter plus loin dans leur périple. Malgré le fait que le narrateur se sent «ridicule, déplacé» (*F* : 143) face à ce garde, il rapporte comment il aurait voulu pouvoir lui faire comprendre qu'il n'est en réalité pas «un étranger» (*F* : 144) et que l'intérêt pour la forêt et les bêtes les rapproche tous deux.

Lorsque la marche erratique reprend, la douleur au talon qui faisait déjà souffrir le narrateur devient plus aiguë, et les évadés désespèrent de jamais encore sortir de la forêt. Une pluie incessante s'étant mise à tomber, les hommes s'en protègent en se plaquant «bien droit contre l'arbre, allant jusqu'à le tenir des deux mains, derrière soi» (*F* : 145) puis trouvent refuge dans une mangeoire. Malgré la souffrance physique et le désespoir moral, ou

peut-être à cause de cet état second, tous les sens du narrateur se conjuguent pour lui faire éprouver la proximité avec la nature : il s'«intègr(e) à la forêt» (*F*: 147) par l'intensité des impressions sensorielles ressenties.

Cette fusion est ambiguë, car la peur et le plaisir y entrent à parts égales. La forêt est simultanément un «piège dans lequel, à peine évadés du camp, nous étions tombés, piège qui tenait de l'ensorcellement et où l'on s'enfonçait toujours davantage, en croyant s'en dégager» (*F*: 148), et un lieu qui procure un sentiment de sécurité par sa situation «aussi isolée qu'une île, au milieu du monde en guerre [...] nous étions portés inconsciemment, afin de goûter le plus longtemps possible, à tourner en rond, à perdre notre route» (*F*: 148).

La fatigue aboutit à gommer la frontière entre réalité et rêve jusqu'à ce que le narrateur reconnaisse subitement un arbre dépassé peu de temps avant, et se voit contraint de s'avouer qu'ils tournent effectivement en rond. La confrontation avec cet arbre «revenant» (*F*: 150) le pousse à imaginer qu'il y a là un signe : «Je n'en comprenais pas la signification, et sans doute n'en possédait-il aucune, sa pure valeur de message, de message sans contenu, suffisant à éclairer le monde, aussi peu que ce fût» (*F*: 150, 151).

Après une nouvelle nuit passée en forêt, les fugitifs constatent que le garde est bel et bien parvenu à les égarer puisqu'ils abordent le lac Ammer par le mauvais côté. Alors qu'ils imaginaient atteindre bientôt leur but, voilà donc que les hommes se voient contraints de se laisser reprendre par «la forêt profonde» (*F*: 153). Mais, tandis qu'ils suivent la lisière afin de ne plus se perdre, le boitement du narrateur s'aggrave ; la douleur devient insoutenable, et le blessé se rend compte qu'il met en péril ses compagnons. Laisse seul un moment à l'occasion d'une reconnaissance qui aurait pu finir en abandon, il goûte cette solitude : «Jamais la forêt n'avait respiré autant la paix, invité autant au repos.» (*F*: 154). Serein, il choisit alors de «lâcher» ses camarades, qu'il engage à continuer sans lui :

Il me venait l'idée que, resté seul, je découvrirais dans la forêt ce qu'elle tenait caché et dont, depuis la veille, je devinais, sinon la nature, du moins l'existence. La souffrance physique ou morale nous fit nous rejeter mentalement vers un monde second, un monde à demi irréel qui tient un peu de celui de l'enfance. Chacun de nous porte en soi l'image imprécise d'un paradis antérieur dans lequel il rêve de se réfugier, quand sa souffrance devient insoutenable ou quand il sent qu'il va mourir. (*F*: 155)

Décidé à passer une dernière journée de liberté dans la forêt puis de se rendre à quiconque voudrait bien l'arrêter, il commente : «cette journée représentait

une énorme somme de temps, car elle allait me faire remonter très haut dans mon existence, hors même des chemins de la mémoire, abolir la durée dans laquelle j'étais si étroitement engagé» (*F*: 155). Le narrateur s'installe alors contre un arbre et s'ouvre aux impressions sensorielles que lui offre la forêt :

[J]'entendis derrière moi un froissement de feuilles dans les fourrés. Je me retournai : non, ce n'était pas une biche ; un coup de vent tout au plus. Je m'assis contre un arbre et me recroquevillai le plus que je pus, les mains sur les épaules, dans un état d'attente confiante, attente dont je n'aurais pas pu définir l'objet : ma vraie évasion commençait. (*F*: 156)

Le texte se termine ainsi sur l'évocation de la joie de l'instant qui retrouve une sérénité hors du temps... mais qui ne changera rien au sort futur de l'évadé, condamné à être repris.

Ce texte fort, dont il convenait de rappeler le propos, me semble offrir l'occasion d'aborder de manière exemplaire la problématique de l'écriture dans ses rapports avec la nature sauvage, telle qu'elle se dessine dans la littérature contemporaine qui s'écrit depuis 1980. La qualité de l'écriture du *Règne végétal*, la richesse des motifs et la manière dont les enjeux littéraires s'y dessinent en font un point de départ fertile pour une lecture qui s'inspire de l'écopoétique.

Je propose d'aborder le champ à travers quatre oppositions, qui, si elles n'épuisent pas la problématique, permettent d'indiquer les lignes de force qui pourraient inspirer l'étude de ce domaine, encore peu défriché en France. J'aborderai successivement : la sauvagerie et la civilisation, l'esthétique et l'utilitaire, le concret et l'imagination, avant de conclure sur la question de l'écriture entre ordre et chaos.

La sauvagerie et la civilisation

La question est entendue : il n'existe plus, et depuis longtemps, de nature sauvage en France. Et même s'il restait ici ou là en Europe des vestiges de la forêt primitive, il ne saurait être question de les assimiler à une forme de sauvagerie « originelle » dans la mesure où les grands mammifères, qui en étaient inséparables, ont disparu depuis des époques déjà reculées. A la différence de ce qui s'observe aux Etats-Unis, il n'existe pas non plus chez nous de très vastes étendues, parc nationaux ou non, où la nature constitue l'essentiel du paysage et dans lesquelles les traces de l'activité humaine sont discrètes. La raison de la popularité de la « nature writing » aux USA, de H. D. Thoreau à

E. Abbey ou R. Bass, tient évidemment d'abord à cette réalité physique, qui a compté pour beaucoup dans la formation de l'identité nationale.

Cependant, même en Amérique du Nord, il ne reste guère de nature vierge et quand Christopher McCandless, l'homme dont John Krakauer retrace la vie dans *Into the Wild* (1996), cherche en Alaska à se rapprocher de la nature inviolée, il le fait en s'interdisant d'emporter une carte. Celle-ci l'aurait peut-être sauvé, mais elle lui aurait aussi rappelé quotidiennement qu'il n'était qu'à quelques kilomètres de refuges de chasse et de routes fréquentées ; à quelques heures de marche donc de la « civilisation ».

L'idée de sauvagerie, comme celle de nature, est comme l'on vient de le rappeler, éminemment culturelle. Ainsi donc lorsque l'on songe à ce qui chez nous pourrait passer pour l'univers le plus sauvage, qu'est-ce qui s'impose ? La forêt. Point de déserts dans nos régions ; quant à la mer, elle occupe une place plus éloignée tant dans la réalité géographique que dans l'imaginaire collectif du plus grand nombre. Elle n'est d'ailleurs parcourue que par des marins, qui, même avec l'instruction minimale d'un plaisancier, sont déjà des spécialistes. La forêt, elle, est partout, et chacun s'est un jour promené dans les bois et a eu l'occasion d'en faire, par les sens, l'expérience directe. Les impressions sensorielles laissées, auxquelles s'ajoutent des émotions qui peuvent mêler plaisir et peur, sont d'autant plus fortes que la première confrontation a généralement lieu pendant l'enfance.

A quelque âge que ce soit, la rencontre avec la forêt constitue une expérience forte parce qu'elle met à mal les points de repère habituels, qui sont ceux d'une civilisation urbaine. Dans *L'Arbre* (1979), qui réfléchit aux liens qui unissent forêt et création littéraire, John Fowles écrit : « la quintessence de cette expérience est justement sa « sauvagerie » [. . .] : j'entends qu'elle est étrangère à toute philosophie, irrationnelle, incontrôlable, incalculable² ». Il existe incontestablement aujourd'hui une valorisation de la forêt à travers sa composante sauvage, et à laquelle participe la littérature. Il suffit de songer à l'écart qui sépare les connotations liées à la forêt dans *L'homme qui plantait des arbres* (1953) de Jean Giono et dans « La fugue du Petit Poucet » (1978) de Michel Tournier, pour prendre deux textes qui connaissent une très large diffusion. En vingt-cinq ans l'on est passé d'un regard utilitaire sur forêt à une valorisation dans laquelle la « sauvagerie » entre pour beaucoup. Alors que la forêt fut considérée à certaines époques comme un lieu suspect, celui où l'on se perdait — concrètement comme au figuré — nous assistons aujourd'hui

² John Fowles : *L'Arbre*, trad. Fr. Rosso, Paris : Editions des Deux Terres, 2003 [1979] : 45, dorénavant A.

d'hui clairement à sa réhabilitation. C'est la civilisation qui est aujourd'hui suspecte et la sauvagerie qui se voit valorisée dans une démarche qui privilégie le foisonnement imaginatif libre plutôt qu'une raison catégorisant avec rigueur.

Pierre Gascar participe de ce changement d'attitude qui, chez lui comme chez d'autres écrivains de sa génération, doit se comprendre dans le prolongement de l'expérience de la guerre, perçue comme la faillite de la civilisation et fin de l'humanisme traditionnel s'appuyant sur la raison. De manière caractéristique, l'ouvrage qui a valu le Prix Goncourt à Gascar, *Les bêtes* (1953), sera réédité sous un double titre—*Les bêtes suivi du Temps des morts* (1953)—qui autour de l'idée de frontière unit exploration de l'animalité et vécu des camps. L'ouvrage mérite qu'on y revienne car c'est un des premiers qui cherche à situer l'homme comme être sensible à l'intérieur des règnes de la nature davantage que comme être de raison, au-dessus du minéral, du végétal et de l'animal. Il annonce ce que précisera «La forêt», à commencer par ceci que si la fraternité entre les hommes, celle des évadés qui se battent collectivement pour la liberté, est essentielle, il existe une cohésion plus puissante encore et qui lie l'homme à la nature.

L'esthétique et l'utilitaire

Le récit de Pierre Gascar évite de se montrer explicite dans la façon de dire la beauté de la nature, mais les premières lignes—citées en ouverture—témoignent bien de sa manière, qui consiste à procéder par touches. Le narrateur s'arrêtera ainsi à l'«écorce grise et lisse [des hêtres], aussi inaltérable que des colonnes de granit» (*F*: 136) et plus loin encore à un autre arbre dont la surface est «recouverte par endroits d'une mince couche velouteuse qui se désagrègeait sous les doigts» (*F*: 146). Il existe chez Gascar une esthétique du détail qui est encore renforcée dans «La forêt» par l'environnement particulier dans lequel évoluent les personnages : en forêt le regard ne peut jamais porter loin puisqu'il est arrêté tant par les troncs que par la végétation basse. Pour décrire un paysage, il faut du recul, que prend Hubert Mingarelli, dans une phrase caractéristique des débuts de chapitres de cet écrivain chez qui la nature occupe également une place essentielle :

Elle était peu profonde et très verte, et il y avait un cours d'eau et des arbres verts le long, et par endroits il s'élargissait et formait des étangs tranquilles et tout brillants, alors les arbres se reflétaient dedans avec beaucoup de netteté, et

ainsi le vert des feuillages se multipliait et avait un air encore plus tranquille autour des étangs³.

Il est évident que le plaisir esthétique entre pour beaucoup dans la lecture de textes qui évoquent la nature ; et celui-ci semble d'autant plus assuré que les écrivains parviennent à faire voir le paysage naturel sans jamais oublier sa matérialité. Par contraste, l'on peut en prendre la mesure en lisant un paragraphe extrait d'un ouvrage destiné à promouvoir la sauvegarde de la forêt il y a cent ans :

Rien n'est beau comme un village à demi caché sous le feuillage des arbres, ainsi qu'un nid d'oiseau. Les maisons apparaissent plus blanches, plus coquettes, plus avenantes au milieu de cette verdure ombreuse qui leur donne la fraîcheur et l'abri. Il faut donc respecter et conserver pieusement les vieux arbres qui ornent les avenues et parfois les places du village, entourent son église, son cimetière. Ils donnent au village sa physionomie particulière, le font reconnaître de loin, le fixent dans les souvenirs de ceux qui l'ont quitté et, dans l'exil lointain, rêvent du pays absent⁴.

Le passage illustre simultanément ce qui peut plaire dans la vue d'un village ombragé d'arbres, son aspect pittoresque, mais il montre aussi que les techniques littéraires éprouvées — topoï, anthropomorphisation, comparaisons, jeux de contrastes, inscription dans le passé, ... — sont sans effets si elles ne s'attachent pas au concret.

C'est un chromo que Cardot propose au regard, dont l'équivalent aujourd'hui serait à chercher du côté des documentaires télévisés qui explicitent également volontiers le « beau ». L'aspect idyllique du lieu doit servir à soutenir une cause, qui dans le *Manuel de l'arbre* est celle de la préservation de la forêt comme réserve d'humidité et garantie contre les ravines et les inondations. L'idyllique est, comme chez Giono d'ailleurs, souligné afin d'entraîner un changement de comportement qui doit conduire les lecteurs à prendre mieux conscience de la rareté de cette ressource et donc d'éviter un abatage inconsidéré à une époque où l'on voyait dans la déforestation une des menaces économiques majeures.

Mais en un siècle la situation de la forêt a changé : elle est aujourd'hui en pleine progression en France, même si, à l'époque de la première crise pétrolière, Pierre Gasca a pu croire que le renchérissement du pétrole allait

³ Hubert Mingarelli : *Hommes sans mères*, Paris : Seuil, 2004 : 23.

⁴ E. Cardot : *Manuel de l'arbre (L'arbre la forêt et les pâturages de montagne)*, Paris : Touring-club de France, 1909 : 7.

être lui fatal. «Ce sont maintenant des forêts entières que la vague d'inflation menace d'emporter» regrettait-il dans *Les sources* (1975)—un beau livre consacré à l'eau et qui s'inspire de la figure de Bernard Palissy—en même temps qu'il critiquait l'aveuglement des bûcherons «dont les bois et les forêts se peuplent de nouveau⁵».

Ces inquiétudes se sont avérées sans fondements. C'est Pierre Rezvani qui, promeneur dans les Maures, saisit le mieux la situation à la fin du XX^e siècle lorsqu'il écrit :

Nature ordonnée jadis par la main de l'homme et retournée depuis à la sauvagerie. Oui, nature très «romantique» que nous aimons à la folie [. . .]. Mais un jour les bulldozers, les marteaux-piqueurs rognent la douceur et le silence. *Ils* dynamitent déjà les vieux arbres trop nonchalamment penchés⁶.

Dans la mesure où la superficie des forêts a augmenté, il est donc justifié de dire que la sauvagerie s'est accrue. Simultanément ce passage illustre comment le regard sur la forêt a changé de manière radicale au fil du siècle dernier : sa valeur esthétique a pris le dessus sur sa valeur utilitaire. Les phrases de Rezvani montrent en même temps que la nature n'est plus vue d'abord comme une force qui triomphe de tout, mais comme quelque chose de délicat qu'il convient de protéger. En particulier des ravages de ces *ils* destructeurs que sont les hommes.

Peu nombreux sont les lecteurs d'aujourd'hui qui voient la forêt avec les yeux de ce jeune forestier rencontré par Jacques Lacarrière, comme «un grand troupeau d'arbres qu'il faut surveiller, assainir, trier, planter, abattre, élaguer, éclaircir⁷». Le regard esthétique a remplacé le regard utilitaire, qui, comme le rappelait Gaston Roupnel, a si longtemps été dominant :

[la forêt] n'est pas le monde barbare et l'élément indocile qui résista à l'homme. Elle fut dans tous les temps de l'agriculture primitive et elle resta jusque dans les siècles historiques et presque jusqu'à la fin des temps modernes, un des éléments essentiels de la vie rurale⁸.

Et s'il est vrai que, comme le dit Mario Rigoni Stern en ouverture d'*Arbres en liberté* (1991) toujours trop de gens ne «découvrent des arbres que lorsqu'ils

⁵ Pierre Gascar : *Les sources*, Paris : Gallimard, 1975 : 56, 57, dorénavant *LS*.

⁶ Serge Rezvani : *Divagations sentimentales dans les Maures*, Arles : Actes Sud, 2001 : 17, dorénavant *DSM*.

⁷ Jacques Lacarrière : *Chemin faisant*, Paris : Payot, 1992 [1977] : 28.

⁸ Gaston Roupnel : *Histoire de la campagne française*, Paris : Plon, 1974 [1932] : 92.

recherchent leur ombre, en pleine canicule, pour garer leur voiture» alors que, pensant à Tchekhov, l'auteur italien clôt son livre en signalant que «le vieux cerisier sera [...] abattu pour faire place aux voitures⁹», il n'en demeure pas moins que la valeur utilitaire de l'arbre est aujourd'hui secondaire. Dans le même temps, son poids dans l'imaginaire a augmenté d'autant.

L'actualité d'une littérature qui se tourne vers la nature participe de ce changement de vision sur le monde «sauvage» et si l'écriture de la nature n'a pas encore pris en France l'essor que connaissent la photographie et le cinéma qui s'attachent à l'univers naturel, il est raisonnable de s'attendre à ce que l'esthétisation soit l'une des voies dans lesquelles le genre s'engagera.

En 1909 Cardot soulignait le malheur que signifie la pénurie de bois d'œuvre ou d'industrie : «Les usines se ferment, les villages se dépeuplent partiellement et tous les habitants qui vivaient par la forêt sont obligés d'abandonner leur foyer, leur pays pour s'en aller au loin chercher des nouveaux moyens d'existence¹⁰». Cent ans plus tard la disparition, supposée, de la forêt ne se fait plus selon ces critères utilitaires mais sur des bases esthétiques et de bien-être.

Pour l'écrivain, il est difficile de dire simultanément le beau et l'utile ; Pierre Gascar y parvient seulement dans la mesure où la position de son narrateur ne le contraint pas à choisir entre l'utilité de la forêt comme chasse et la beauté de l'environnement forestier comme source de plaisir. «La forêt» évite de construire des contrastes forts, ceux qui opposeraient par exemple la perspective de l'excursionniste et celui du professionnel de la forêt. Dans un commentaire important s'inspirant des auteurs américains du XIX^e siècle, Thoreau, Melville, Twain ou Clemens, Leo Marx souligne ainsi la difficulté :

[les écrivains] sont confrontés au choix impossible entre deux modes de perception, le premier est satisfaisant d'un point de vue esthétique et émotionnel mais il relève de l'illusion, l'autre est analytique et rend compte des réalités rudes, mais il est dépourvu de toute valeur et de tout sens autre qu'utilitaire¹¹.

La difficulté rappelée ici par *The Machine in the Garden* (1964) est toujours d'actualité et l'analyse de la manière dont chaque œuvre est amenée à le résoudre est toujours extrêmement révélatrice des positions occupées pas

⁹ Mario Rigoni Stern : *Arbres en liberté*, trad. M. Baccelli, Lyons : La fosse aux ours, 1998 [1991] : 10 ; 132.

¹⁰ *Op.cit.* : 25.

¹¹ Leo Marx : *The Machine in the Garden*, Oxford : Oxford University Press, 2000 [1964] : 324, je traduis.

les écrivains vis-à-vis de l'environnement naturel. Il ne saurait être question d'appeler de ses vœux une littérature qui sous prétexte de sympathie avec la nature privilégie le pittoresque, comme le faisait déjà le Romantisme, et se montre aveugle aux réalités plus prosaïques.

Il est tout à fait significatif dans le texte de Gascar que l'expérience de la nature se fait à partir d'une expérience de la souffrance, celle de la blessure au pied qui accable le marcheur, obligé de se déchausser « tous les quarts d'heure pour replacer sur [s]es blessures le morceau de tissu » (*F*: 153). Face à cette douleur qui s'est installée dans la durée, et qui rappelle que l'environnement naturel est un lieu où l'on souffre et où l'on a peur, la joie n'existera que dans l'instant. La journée passée seul en attendant d'aller se livrer n'offrira qu'un rare moment de bonheur.

L'impression du vécu de la nature au plus près, comme quand le narrateur détrempé se colle contre un arbre, est toujours intrinsèquement ambiguë. Elle peut être heureuse, comme chez Trassard qui se souvient comment il se glissait, enfant, dans une « ragole¹² », ou plus inquiétante comme lorsque tel personnage de Lafargue évide un chêne avant de s'y faire non pas enterer mais « enarbrer » vif en faisant apposer un « couvercle qui épousait de la même façon sa silhouette¹³ ». Mais la fascination pour l'arbre et la forêt est récurrente, et c'est un enjeu existentiel fort qui s'y joue, comme le rappelle l'attention déployée par Morel, le protagoniste défenseur des éléphants des *Racines du ciel* (1965) de Romain Gary, lorsqu'il s'agit de trouver le lieu où il entend se réincarner en arbre :

Mais je connaissais mon endroit depuis longtemps, j'avais passé des mois à le chercher, à comparer, à errer sur les collines et à travers les bois. Il me fallait beaucoup d'espace et, en même temps, je ne voulais pas être trop isolé, il me fallait d'autres arbres autour de moi. J'avais finalement choisi une belle colline avec vue sur le grand plateau Oulé que j'aimais tant, et qui était plein d'Afrique, avec ces troupeaux qui ne risquaient pas d'être chassés de là avant longtemps¹⁴.

Observons que Morel, comme (le protagoniste de) Gascar a été rendu sensible à la nature suite à l'expérience des camps. Lorsque des hommes se tournent vers la nature et sont disposés, comme le dit encore Morel, à mourir « pour conserver une certaine beauté à la vie. Une certaine beauté naturelle... » (*RC*: 69), c'est toujours en pleine conscience que la joie éprouvée

¹² Jean-Loup Trassard : *Dormance*, Paris : Gallimard, 2000 : 17.

¹³ Jérôme Lafargue : *Les ombres sylvestres*, Paris : Quidam éditeur, 2009 : 87.

¹⁴ Romain Gary : *Les racines du ciel*, Paris : Gallimard, 1956 : 146 ; dorénavant *RC*.

dans la nature est chose de l'instant et que la souffrance et la mort occupent un espace et un temps infiniment plus vastes.

Le concret et l'imagination

L'on aura compris à la lecture du texte de Gascar, et plus généralement de toute œuvre qui se tourne vers le monde naturel, que le genre nous oblige à prendre la mesure de la réalité matérielle, du concret. L'écriture environnementale n'entend pas donner des leçons de réalisme à quiconque, mais elle oblige à prendre en considération l'expérience des sens au plus près du monde tangible. Même si son ambition dépasse de beaucoup la simple description «réaliste», l'observation attentive compte parmi ses exigences premières.

«La forêt» ne porte pas d'indication générique, mais, comme il a déjà été signalé, l'épisode pourrait parfaitement relever du vécu de l'auteur pendant la guerre. Quoi qu'il en soit de l'expérience réelle, le récit s'efforce, notamment par l'usage de la première personne, de faire accréditer la réalité de l'épisode. L'écriture, tout entière portée vers les impressions sensorielles, entend rendre la forêt dans ce qu'elle a de sensible et rappelle d'ailleurs par les procédés auxquels elle recourt certaines pages de Claude Simon qui, comme Gascar, a connu les camps de prisonniers et dont l'évasion est, elle, avérée.

Une esthétique du sensible est à l'œuvre, qui rappelle le «faire voir» cher au Joseph Conrad de la «Préface» du *Nègre du Narcisse* : «Le but que je m'efforce d'atteindre est, avec le seul pouvoir des mots écrits, de vous faire entendre, de vous faire sentir, et avant tout, de vous faire *voir*»¹⁵. Il est clair que s'il entend atteindre ce but, l'art «doit s'adresser d'abord aux sens»¹⁶, comme le souligne encore Conrad. Pierre Gascar écrit dans cette tradition-là ; il nomme les choses avec précision, décrit le monde physique avec une attention pour le détail concret.

La place octroyée dans ce récit à la douleur implique en outre qu'il serait hasardeux de faire de ce texte une lecture qui ne prendrait pas la pleine mesure du réel. Ce texte, comme à tous ceux qui font une place importante à la souffrance physique—celle de la maladie, ou de la violence—, met à mal ce qui est devenu la vulgate scolaire des lectures «postmodernes», selon

¹⁵ Joseph Conrad : *Préface au Nègre du «Narcisse»*, trad. R. D'Humières, Paris : Gallimard, 1938 [1898] : vii.

¹⁶ *Idem.*

laquelle il n'existerait que des histoires et aucune réalité ni vérité historique ou référentielle.

Il ne s'agit évidemment pas de faire ici la caricature du mouvement déconstructionniste, dont les positions sont infiniment plus complexes et plus riches, mais simplement d'insister sur le fait que l'écriture de la nature entend donner toute sa place à l'environnement réel qui nous entoure. Les textes qui, comme celui de Gascar, s'inscrivent dans ce genre sont l'équivalent littéraire du caillou qu'en 1968 déjà Edward Abbey proposait de jeter à la tête de l'idéaliste métaphysique — lisez : de l'universitaire — qui doute de la réalité du monde qui l'environne : « s'il se baisse, c'est un menteur¹⁷ ».

« La forêt » est un récit qui nous oblige à reconnaître le monde dans ce qu'il a de tangible. Cela n'implique évidemment pas que sa seule ambition soit descriptive et que l'imaginaire n'y ait plus aucun droit. Bien au contraire : nombreux sont les écrivains environnementaux qui, comme Rick Bass, signalent que quand vous « pénétrez dans une forêt, il n'y a rien dans votre esprit... que de l'imagination¹⁸ ». Barry Lopez, dans un texte important consacré à paysage et narration, le rejoint lorsqu'il écrit : « Le paysage semblait vivant par les histoires¹⁹ ». Tout lieu s'enrichit des histoires, même imaginaires, qui s'y trouvent situées et la forêt est depuis toujours un endroit très propice au surgissement de la fiction.

La part du rêve, extrêmement importante dans le texte de Gascar, montre bien qu'il ne s'agit pas de choisir entre réalité et imagination, mais d'ancrer l'écriture d'abord dans la matérialité du monde sensible. Cela ne signifie en aucun cas adopter naïvement une perspective à la mode ; même si Pierre Gascar peut passer pour un précurseur des écologistes contemporains, son œuvre n'est jamais militante. Écrire la nature c'est reconnaître par exemple aussi que la forêt est en progression en France ou, pour revenir sur une autre idée reçue d'aujourd'hui, celle du « gentil loup », qu'il est avéré que ce grand prédateur a fait chez nous de très nombreuses victimes humaines aux cours des siècles passés²⁰. Il ne s'agit pas pour l'écopoétique de souscrire aveuglément aux mythes de notre époque, quand bien même une certaine littérature

¹⁷ Edward Abbey : *Desert solitaire*, New York : Ballantine Books, 1971 [1968] : 122 ; je traduis.

¹⁸ Rick Bass : *Why I Came West*, Boston : Mariner Books, 2008 : 43 ; je traduis.

¹⁹ Barry Lopez, « Landscape and Narrative », in : *Crossing Open Ground*, New York : Vintage Books, 1989, Kindle Edition, l. 67, dorénavant LN.

²⁰ Voir respectivement Martine Chalvet : *Une histoire de la forêt*, Paris : Seuil, 2011 et Jean-Marc Moriceau : *L'histoire du méchant loup. 3000 attaques sur l'homme en France (XV^e-XX^e siècles)*, Paris : Fayard, 2007.

de bons sentiments qui les véhicule serait en sympathie avec la protection de l'environnement.

«La forêt» nous montre surtout qu'il ne s'agit pas de choisir entre deux positions, l'une refusant toute approche référentielle, l'autre n'existant qu'à travers elle. John Fowles, une fois encore, nous aide à comprendre pourquoi. Il écrit :

toute expérience présente de la nature comporte une part de passé extraordinairement lointain, une retraite ou une fuite en arrière vers la connaissance et l'expérience passées, qu'il s'agisse du passé défini de la mémoire individuelle ou du passé indéfini, de l'imparfait des connaissances «-ologiques» acquises et de l'approche scientifique. Cette présence du passé m'a souvent semblé jeter le mystérieux voile mortuaire d'un «déjà-advenu» sur la réalité de l'événement ou du phénomène présent. (A : 59, 60)

Ces lignes rejoignent ce que Gascar observe vers la fin de son récit quand son personnage évoque un monde antérieur qui, au-delà du paradis de l'enfance (cf. F : 155), retrouve une époque plus ancienne encore. La fin du récit nous plonge dans un passé archaïque où la position foetale qu'adopte le narrateur est le signe du temps immémorial dans lequel il se trouve plongé.

Ce que Fowles et Gascar nous aident à saisir c'est qu'il n'existe jamais d'expérience de la nature au présent. L'expérience actuelle du narrateur dans «La forêt» se fait par le truchement de relais culturels forts qui invitent tout un savoir antérieur dont la constitution est bien antérieure à la naissance du narrateur. Le récit mentionne ainsi les livres—des manuels éclairés scouts à l'Ancien Testament évoqué par le flamboiement du «buisson de la Bible» (F : 135)—, les arts plastiques—face au forestier le narrateur affirme : «j'aurais pu le décrire d'avance» (F : 140) tant il correspond au personnage des «images allemandes du siècle dernier» (F : 141)—, le savoir scientifique—la «carte à grande échelle» (F : 133) ou encore la «lamelle de fer» (F : 133) aimantée, souvenir de quelque leçon de choses et faisant office de boussole—, les souvenirs personnels venus d'une enfance campagnarde—ils lui permettent de reconnaître les «traces laissées par les cerfs qui «frayent»» (F : 147)—et, évidemment, l'univers des mythes—le garde les punit d'une errance qui relève des «châtiments des contes» (F : 152).

Il n'est possible d'écrire la nature qu'à condition de compléter l'observation attentive de l'environnement par des connaissances qui la mettent en perspective. C'est ce qui explique pourquoi l'écriture de la nature n'est jamais essentiellement descriptive, et certainement jamais «objective», mais qu'elle

évoque si volontiers l'histoire du pays, les coutumes des habitants, l'étymologie des lieux-dits, la littérature, les données des sciences naturelles, les mythes et des histoires populaires... Tout cet héritage culturel situe l'expérience de la nature dans le temps et donne une profondeur au regard.

L'écriture entre ordre et chaos

«La forêt» instaure un rapport fort entre l'expérience de la nature vécue par le narrateur et l'écriture ; le texte, qui pourrait avoir été écrit par le narrateur en captivité ou une fois la paix revenue, nous invite à nous montrer attentifs aux liens qui unissent l'environnement spécifique constitué par la forêt et les choix littéraires. A la lecture de Gascar l'on est en effet frappé par le fait que l'écriture, très classique, fait surgir—paradoxalement à première vue—un monde qui est celui du désordre, du mobile et du chaos.

L'on sait depuis l'étude fondamentale de Simon Schama, *Landscape and Memory* (1995), qu'«il n'y a jamais eu un écrivain de la nature qui, confronté à la forêt primitive, n'ait fait appel au vocabulaire de l'architecture²¹». Gascar retrouve logiquement ce vocabulaire : l'on se souvient des «colonnes de granit» (*F* : 136), de la «chambre» (*F* : 131) qui naît du resserrement des arbres et qui vont jusqu'à former «comme un mur» (*F* : 131). Les fûts des arbres qui écrasent les trois hommes apparaissent d'ailleurs à plus d'une reprise comme des barreaux qui tiennent prisonniers les fugitifs dans la réserve alors même que le lieu garantit aux animaux une vie en liberté. Mais comme le montre le passage cité en ouverture, le souci de Gascar est de se servir de ce vocabulaire pour mettre le paysage de la forêt en mouvement, dans une «ronde» (*F* : 131).

Les lignes qui introduisent un mouvement dans le paysage, impulsé par la rapidité de la marche, montre très bien la volonté de dynamiser la perspective de la forêt considérée traditionnellement comme éminemment statique²². L'écriture de Gascar témoigne de préférences qui sont aussi celles de Fowles lorsqu'il met l'accent sur la dynamique de la forêt, son asymétrie et son mouvement, un ensemble de propriétés qu'il résume en évoquant «Un chaos vert. Ou un bois...» (*A* : 63).

Comme Fowles, Gascar est un écrivain qui «préfère le chaos verdoyant à la carte imprimée» (*A* : 67), ou pour le dire avec les mots de Rezvani, un

²¹ Simon Shama : *Landscape and Memory*, New York : Vintage Books, 1995 : 58, je traduis.

²² On lira à ce sujet : Marc Desportes : *Paysages en mouvement : Transports et perception de l'espace XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : Gallimard, 2005.

auteur pour qui la forêt retrouve la littérature en ce que le «désordre (y est) pensé comme un œuvre d'art» (*DSM* : 9, 10). C'est que la signification que le narrateur pressent dans la forêt n'est pas lisible dans une nature qu'on lirait à livre ouvert : ce que la forêt «tient caché» et dont le narrateur «devine l'existence» (*F* : 155) n'est en effet pas contenu dans la nature, c'est quelque chose qui a partie liée avec le vécu intime de chacun. La «vérité» n'est pas dans la forêt mais dans le rapport entre la forêt au «je» qui en s'asseyant contre l'arbre fait dans la nature le retour sur lui-même. La nature ne parle pas directement, mais emprunte des voies détournées.

Le choix de la forêt comme environnement et plus encore la manière dont celle-ci est rendue dans le texte de Gascar témoigne de la sensibilité qui correspond à notre monde contemporain et qui préfère les détours, voire le vertige, de l'ironie à la transparence de la métaphore. Parlant précisément des rapports entre paysage intérieur et extérieur dans leurs rapports avec l'écriture, Barry Lopez l'exprime ainsi : «la vérité se révèle le plus pleinement non pas dans le dogme mais dans le paradoxe, l'ironie et les contradictions qui sont la caractéristiques des récits essentiels» (*LN* : 160).

Chez Gascar, l'expérience de la nature comme découverte de soi est non seulement à l'origine de son écriture, mais elle continue à déterminer chaque moment de son œuvre. Dans *L'ange gardien* (1987), son autobiographie, il raconte l'expérience très intime des plantes et des animaux qu'il avait enfant, expliquant comment il s'efforçait d'éprouver au plus près la sensation du végétal en «touchant du doigt ou en la pressant de deux doigts—l'intérêt de la chose résidant justement dans le caractère imprévisible de la chose à appliquer²³» la gousse de la balsamine *noli me tangere*. On se gardera d'imaginer ici une communion naïve avec l'univers naturel ; rien n'est plus éloigné de Gascar qu'un vague désir fusionnel : c'est par l'expérience concrète des sens qu'il entend se rapprocher du règne végétal, animal et même minéral.

Elève exceptionnel, les exigences de ces études vont néanmoins le conduire à se trouver exclu de cet univers de la nature. L'intellectuel va prendre la place du sensoriel et c'est la raison qui va organiser son univers : «J'avais perdu les clés que je possédais dans mon enfance, mais n'en éprouvais pas le moindre sentiment de privation, puisque je ne me souvenais pas de ce à quoi elles me permettaient d'avoir accès» (*AG* : 160). Gascar insiste beaucoup sur le fait qu'il ne s'agit pas pour lui de retrouver un quelconque paradis perdu, il n'y en a jamais eu. Il ne s'agit pas non plus d'un rêve : «Je savais obscurément qu'il y avait un langage du monde et que je l'avais parfois perçu» (*AG* : 160).

²³ Pierre Gascar : *L'ange gardien*, Paris : Plon, 1987 : 158 ; dorénavant *AG*.

Dans la biographie—imaginaire ou réelle—de Gascar, l'expérience de l'évadé contre l'arbre participe de cette quête de la recherche d'un sens, et qui conduira à l'écriture : «J'allais refaire le chemin de la littérature, alors que mon enfance m'avait porté bien au-delà» (AG : 161).

La littérature est un détour, mais un détour nécessaire. On peut affirmer que l'ensemble de l'œuvre de Gascar est une manière non pas de retrouver, mais de tendre vers une expérience qui a été la sienne enfant. C'est dans la matérialité des êtres et du monde, par ce que les sens peuvent toucher, qu'il construit son œuvre :

[...] rien au monde, ni les produits les plus purs de l'intelligence, ni l'exemple des enchaînements les plus rigoureux de la raison, ne m'empêchera de croire que l'idée est dans les choses. [...] La signification essentielle est dans la réalité, dans le concert, le brut, le compact ou le fluide, le gazeux : dans ce qui est. Il n'y a que le monde qui parle. (LS : 265)

Nous pouvons voir dans cette position l'expression d'un des principes majeurs qui sous-tendent aujourd'hui l'écriture de la nature. Au moment où elle s'est originellement exprimée—dans les années 70—l'idée entrainait encore en conflit avec les positions des nouveaux romanciers, avec lesquels Gascar avait d'ailleurs noué un dialogue. Elle n'a guère trouvé à l'époque sa place dans le débat intellectuel et littéraire puisque c'est l'écriture, ou du moins la lecture, autoréférentielle qui s'est vue privilégiée et ce alors même que l'univers naturel sensible était éminemment présent chez certains des nouveaux romanciers, à commencer par Claude Simon.

En ce début de XXI^e siècle, qui voit un intérêt croissant pour le monde de la nature, les positions prises par Pierre Gascar trouvent toute leur actualité et leur pertinence. Il serait injuste de taxer de naïvement réaliste cet intérêt pour le concret, qui s'exprime chez des écrivains comme Trassard, Rezvani, Commère, Mingarelli, Garcin, O. Rolin, Bailly, Bucher, Lovay et tant d'autres qui se tournent vers l'univers naturel ou rural. Leur regard est en effet toujours porté par l'écriture et il n'existe pas en dehors du travail sur la langue.

Interrogé en 1991 par *La Quinzaine littéraire* sur le sentiment de la nature et la manière dont un écrivain peut donner un langage à celle-ci, Claude Simon répondait : «Donner un langage à la nature ? Tout au plus, me semble-t-il, pourrait-on parler de *métier*. A moins de considérer que la nature *parle* par son silence même et sa beauté. Ce serait plutôt ma façon de voir»²⁴.

²⁴ «Questions à quelques écrivains sur la Nature : Réponse de Cl. Simon», *La Quinzaine Littéraire* 583/1, 1991 : 19.

Le métier de l'écrivain dont parle l'auteur des *Géorgiques* n'est pas de donner une voix à la nature mais de s'efforcer de saisir ce qu'elle fait parler en chacun d'entre nous. Pierre Gascar nous y aide, et l'on ne peut que se réjouir de voir des écrivains majeurs, tel Gérard Macé, le relire aujourd'hui²⁵. L'écriture de Macé est non seulement en sympathie avec celle de l'auteur du *Règne végétal*, mais certaines positions rejoignent précisément celles de Gascar. Ainsi quand dans *Pensées simples* (2011) il rappelle cette histoire rapportée par Plutarque d'un Spartiate que l'on invitait à écouter un homme qui imite le chant du rossignol :

«J'ai déjà, dit-il, entendu le rossignol.» Mot qui laisse sans voix, au moins pour un temps, réplique déconcertante et cas étrange d'un homme qui semble tout ignorer de la réalité du langage, des charmes de la fiction, de la puissance du symbole. Certains défenseurs de la nature, qui veulent tout ignorer des prestiges de l'art, sont les lointains descendants de ce Spartiate. (*PS* : 221)

A l'opposé du Spartiate, les écrivains de la nature d'aujourd'hui sont les continuateurs de l'homme qui imite le rossignol : ils ne font pas entendre une voix chargée de sens mais un chant, c'est-à-dire une forme.

²⁵ Gérard Macé : *Pensées simples*, Paris : Gallimard/Seuil, 2011 : 34, dorénavant *PS*. Le débat est durable et 'on rapprochera du commentaire de Hegel, qui invite Kant dans le débat : «On peut dire d'une façon générale qu'en voulant rivaliser avec la nature par l'imitation, l'art restera toujours au-dessous de la nature et pourra être comparé à un ver faisant des efforts pour égaler un éléphant. Il y a des hommes qui savent imiter les trilles du rossignol, et Kant a dit à ce propos que, dès que nous nous apercevons que c'est un homme qui chante ainsi, et non un rossignol, nous trouvons ce chant insipide. Nous y voyons un simple artifice, non une libre production de la nature ou une œuvre d'art. Le chant du rossignol nous réjouit naturellement, parce que nous entendons un animal, dans son inconscience naturelle, émettre des sons qui ressemblent à l'expression de sentiments humains. Ce qui nous réjouit donc ici c'est l'imitation de l'humain par la nature.» (Georg W. Hegel : *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris : Flammarion, 1979 : 37)