

# Socio poétiques



## Pour citer cet article :

Ulysse ROCHE, « La tradition romanesque de la catastrophe paysanne : ruralité, écologie et modernité littéraire », *Sociopoétiques* [En ligne], HS 1 | 2025,

URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=2318>

DOI : <https://dx.doi.org/10.52497/sociopoetiques.2318>



La revue *Sociopoétiques* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Sociopoétiques*.

## LA TRADITION ROMANESQUE DE LA CATASTROPHE PAYSANNE : RURALITÉ, ÉCOLOGIE ET MODERNITÉ LITTÉRAIRE

### *The Novelistic Tradition of the Peasant Catastrophe: Rurality, Ecology and Literary Modernity*

Ulysse ROCHE

CELIS, Université Clermont Auvergne

Résumé : Cet article met en lumière une tradition littéraire méconnue : celle des romans de la catastrophe paysanne, où le monde rural devient le cœur d'une réflexion politique, sociale et écologique. À travers l'analyse de textes de Giono, Faulkner, Asturias, Rulfo et Glissant, il montre comment ces écrivains donnent voix aux communautés rurales en crise, souvent frappées par des catastrophes dites « naturelles ». Ces événements servent de tournant narratif et stylistique, révélant une diversité de formes – sécheresse, déluge, incendie ou ellipse – qui traduisent l'effondrement du tissu communautaire. Par cette trame commune, ces romans font émerger une écopoétique de la catastrophe, ancrée dans les réalités rurales du xx<sup>e</sup> siècle.

Mots-clés: écocritique, écopoétique, catastrophe, roman paysan, ruralité, tradition littéraire, littérature comparée, Giono (Jean), Faulkner (William), Asturias (Miguel Ángel), Rulfo (Juan), Glissant (Édouard)

*Abstract: This article highlights a lesser-known literary tradition: the peasant catastrophe novel, where rural life becomes central to political, social, and ecological reflection. Through works by Giono, Faulkner, Asturias, Rulfo, and Glissant, the study explores how these authors give voice to rural communities in crisis, often struck by so-called « natural » disasters. These events function as narrative and stylistic turning points – drought, flood, fire, or ellipsis – that reflect the disintegration of communal structures. By weaving these diverse narratives together, the novels form an ecopoetic response to catastrophe, rooted in 20th-century rural experience.*

*Keywords: ecocriticism, ecopoetics, catastrophe, peasant novel, rurality, literary tradition, comparative literature, Giono (Jean), Faulkner (William), Asturias (Miguel Ángel), Rulfo (Juan), Glissant (Édouard)*

À partir des années 1930, la ruralité prend un autre visage dans l'univers littéraire, principalement du fait de la mise à l'honneur par certains romanciers de leurs régions et de ceux qui la peuplent. Avec *Colline* (1929) et *As I Lay Dying* (1930), Jean Giono

et William Faulkner font entrer le paysan en littérature sous un jour nouveau<sup>1</sup>. Ces romanciers rapprochent la narration de la voix des personnages ruraux dans un souci d'authenticité<sup>2</sup>, qui rompt avec l'idéalisation pastorale et la condescendance sociale dont faisait l'objet cette classe rurale dans la littérature. Ils sont suivis par Miguel Ángel Asturias et son roman *Hombres de maíz* (1949), et exerceront une influence marquante sur *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955) et *La Lézarde* d'Édouard Glissant (1957).

En cela, leurs romans épousent l'événement le plus important du siècle dernier selon Michel Serres : « la disparition de l'agriculture comme activité pilote de la vie humaine en général et des cultures singulières<sup>3</sup>. » Tout au long du xx<sup>e</sup> siècle se répète un drame sous différentes latitudes : dans un contexte de fortes transformations sociales, de mutations économiques et de crises politiques, où la population rurale est en passe de devenir minoritaire, une catastrophe dite « naturelle » vient accélérer la désagrégation d'une communauté paysanne dans un contexte local et régional.

Cette étude veut mettre à l'honneur une tradition alternative à la modernité littéraire urbaine du xx<sup>e</sup> siècle : celle des romans de la catastrophe paysanne. Par un comparatisme littéraire écologique, il s'agira de mettre au jour une trame commune aux romans qui ont réagi aux catastrophes de leur région, en donnant la première place aux paysans, au vivant et à la terre. Ce moment de bifurcation, tendu entre la symbiose et la mort, se joue en termes de simplification ou de complexification de la narration, de morcellement ou de réunion de la focalisation, et, en général, d'expérimentations stylistiques à même de rendre compte de ce moment-limite que représente une catastrophe. Tisser des liens entre des œuvres jusqu'ici non confrontées permettra d'interroger le rapport contemporain à la terre et au vivant. On se demandera, par-là, comment les défis littéraires relevés par ces romanciers constituent des tentatives déterminantes pour renouveler la référentialité, la poéticité et la valeur du roman, en lui donnant une portée écologique. En d'autres termes, l'émergence de ce nouveau genre romanesque fait du monde rural le centre de gravité des catastrophes et de leurs enjeux écologiques.

Les romans de Giono et Faulkner, comme ceux de leurs contemporains et successeurs – Asturias, Glissant et Rulfo –, prennent l'expérience littéraire pour une expérience de pensée politique et sociale, qui donne voix au prolétariat rural – qu'il s'agisse des paysans isolés de Provence chez Giono (*Colline*), des petits fermiers du Mississippi fictionnel de Faulkner (*Tandis que j'agonise*), des sociétés indigènes du

- 
1. Voir à ce titre Pierre Bergounioux, *Agir, écrire*, Paris, Fata Morgana, 2008 : Faulkner est à l'origine d'une nouvelle forme de littérature qui rompt avec tout ce qui a été écrit depuis Homère. Giono inaugure tout autant cette nouvelle forme de littérature, à quelques mois d'intervalle, de l'autre côté de l'Atlantique. Cette thèse mérite d'être nuancée, mais signale l'originalité de ce tournant.
  2. « Il fallait être vrai, il fallait donner deux vérités. La première de ces vérités est qu'il y a des hommes simples et nus ; l'autre est qu'elle existe, sans littérature, cette terre entoussonnée de bois, de genévrier, de lavandes, de thym, d'herbes épaisses, cette terre vivante » ; Jean Giono, Préface de 1930 à *Colline*, p. 947-948, in Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, éd. Robert Ricatte, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1971.
  3. « Paysan et marin » in Michel Serres, *Le Contrat naturel*, Paris, François Bourin, 1990.

Guatemala qui vénèrent le maïs chez Asturias (*Hommes de maïs*), des descendants d’esclaves de la Martinique de Glissant qui aspirent à leur indépendance (*La Lézarde*), ou encore des voix spectrales qui hantent les villages ruinés par la révolution, la guerre et la famine dans l’État mexicain de Jalisco, cher à Rulfo (*Pedro Páramo*). L’attachement des romanciers à leur région natale les rend sensibles aux catastrophes de leur temps, selon le principe formulé par Glissant : « La défense du paysage est le premier acte du poète. [...] La solidarité avec le paysage est d’office militante<sup>4</sup>. »

Ces romans – parmi de nombreux autres – égrainent les catastrophes alors que les paysans y tiennent le premier rôle, c’est-à-dire celui des sinistrés. Ainsi, ce souci d’authenticité se saisit de ces romanciers à l’amorce d’un contexte délétère pour les sociétés rurales, celui de la « fin des paysans<sup>5</sup> » (H. Mendras, 1967) – soit du délitement des anciennes structures de sociétés majoritairement paysannes, du fait principalement de l’exode rural<sup>6</sup>. Ces contextes catastrophiques posent chacun la question de la dégradation du tissu social communautaire fondé sur les modes de production traditionnels et la culture des champs, aux deux sens du mot culture. C’est le cas dans la Provence de Giono, marquée par des épidémies de choléra<sup>7</sup>, des séismes récurrents comme celui de 1913<sup>8</sup> et qui tremble encore du choc de la Première Guerre mondiale. Quant au Mississippi de Faulkner, cette région fantomatique qui vit dans le passé depuis la défaite de la Guerre de Sécession est frappée par la grande inondation du Mississippi (*Great Mississippi Flood*) de 1927<sup>9</sup> et dans la foulée par le krach boursier

4. Édouard Glissant, *L’Intention poétique*, Paris, Gallimard, [1969] 1997, p. 83.

5. Henri Mendras, *La Fin des paysans* suivi de *Une réflexion sur la fin des paysans*, Arles, Actes Sud, « Babel » [1967] 1992.

6. Pour mesurer la pertinence de cette lecture dans les contextes géohistoriques de chacun des romans, voir notamment : Charles S. Aiken, « Faulkner’s Yoknapatawpha County: Geographical Fact into Fiction », *Geographical Review*, vol. 67, n° 1, 1977, p. 1-21 [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.2307/213600> ; Éric Alary, *L’Histoire des paysans français*, Paris, Perrin, 2016 ; Jorge Ruffinelli, *El Lugar de Rulfo y otros ensayos*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1980 ; Adelaida Lorand de Olazagasti, *El Indio en la narrativa guatemalteca*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1968 ; Christine Chivallon, « Le monde paysan martiniquais ou l’espace et l’identité contestés » in *Espace et identité à la Martinique. Paysannerie des mornes et reconquête collective 1840-1960*, Paris, CNRS Éditions, 1998 [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.56317>.

7. Aux séismes s’ajoutent les épidémies de choléra qui rythment le XIX<sup>e</sup> siècle pour la région. Au moment où Giono écrit *Colline*, la dernière en date est la cinquième épidémie de Choléra, qui touche l’Europe au début des années 1890. Giono fait aussi référence à la vague épidémique précédente dans son roman, lorsqu’il décrit un village provençal abandonné depuis le « choléra de 83 » (*Colline*, in Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, op. cit., p. 147).

8. Un niveau de VII-VIII sur l’échelle EMS, ancienne échelle MSK (Medvedev-Sponheuer-Karnik) correspond à une note de 5,5-6 sur échelle de Richter. Pour plus d’information, se référer au lien suivant : <https://www.pyrenees-orientales.gouv.fr/content/download/5746/32255/file/seisme.pdf>.

9. Cette inondation eut bien plus de conséquences pour les habitants du Mississippi que l’effondrement de la bourse de New York : elle submergea 70 000 km<sup>2</sup> sous 9 mètres d’eau, et força des milliers de personnes à quitter leur ferme pour vivre dans des camps, puis à refaire leur vie ailleurs. Susan Scott Parrish rappelle à quel point la dégradation des milieux et de la biodiversité par l’activité humaine moderne et les catastrophes naturelles ont occupé les esprits de cette période, influençant la manière

de 1929 et l'entame de la Grande Dépression<sup>10</sup>. Dans le Guatemala d'Asturias, alors que les dictatures ont creusé de fortes inégalités, le séisme de 1917 rase la capitale et ouvre la voie à l'impérialisme états-unien, qui profite plus tard de la révolution de 1944 en faisant chuter le gouvernement d'Arbenz pour préserver la mainmise de la United Fruit Company<sup>11</sup>. Marqué par une forte pauvreté et des pénuries, dans un contexte de crise des récoltes et de la production du bétail, l'État mexicain du Jalisco fut un épiscentre des guérillas révolutionnaires prolongées par la guerre civile des Cristeros jusqu'en 1926, au cours de laquelle Rulfo perd ses deux parents<sup>12</sup>. La Martinique de Glissant est quant à elle marquée par un fort historique sismique et volcanique. Alors que les industries du sucre et de la banane sont en perte de vitesse, après la période très difficile de la Seconde Guerre mondiale (connue sous le nom de « An tan Robé », renvoyant à l'occupation vichyste de l'île par l'Amiral Robert), malgré la départementalisation de 1946 les inégalités coloniales demeurent<sup>13</sup>.

Au-delà de ces rapides tours d'horizon qui ne peuvent prétendre à l'exhaustivité, la véritable catastrophe en jeu ici est celle du « déracinement », dans les mots de Simone Weil<sup>14</sup>, dont chacun des écrivains fait justement l'épreuve d'un point de vue biographique et littéraire.

### Situation de l'écrivain en catastrophe rurale

En ce qu'ils viennent de régions périphériques, rurales, ils puisent une certaine inspiration, sans s'y reconnaître véritablement, dans les mouvements d'avant-garde modernistes urbains. Ils leur préfèrent des traditions plus anciennes, ou mineures, ou qui se trouvent au-dehors du domaine littéraire contemporain. Ces jeunes romanciers

---

individuelle de percevoir le monde, les représentations collectives, et même jusqu'aux modes de pensées. Voir Susan Scott Parrish, « *As I Lay Dying* and the Modern Aesthetics of Ecological Crisis », in *The New Cambridge Companion to William Faulkner*, John T. Matthews (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, « Cambridge Companions to Literature and Classics », 2015, p. 74-91 [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.1017/CCO9781107279445.007>.

10. Voir à ce titre Cheryl Lester, « *As They Lay Dying*: Rural Depopulation and Social Dislocation as a Structure of Feeling », *The Faulkner Journal*, vol. 21, n° 1/2, *Faulkner and Ideology*, 2005/2006, p. 28-50 [En ligne] URL : <http://www.jstor.org/stable/24908224>.
11. Beby Auer-Ramanisa, *Miguel Angel Asturias et la Révolution guatémaltèque. Étude socio-politique de trois romans*, Paris, Éditions Anthropos, 1981.
12. Voir la présentation biographique de l'auteur dans Juan Rulfo, *Toda la Obra*, éd. Claude Felle, Madrid, CSIC, « Archivos », 1991.
13. Lydie Moudileno, « Relire *La Lézarde* : Victoire et mélancolie de la départementalisation », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 11, n° 3, 2008, p. 387-400 [En ligne] DOI : [https://doi.org/10.1386/ijfs.11.3.387\\_1](https://doi.org/10.1386/ijfs.11.3.387_1).
14. « Un être humain a une racine par sa participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité qui conserve vivants certains trésors du passé et certains pressentiments d'avenir. Participation naturelle, c'est-à-dire amenée automatiquement par le lieu, la naissance, la profession, l'entourage. » Simone Weil, *L'Enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Paris, Gallimard, « Espoir », 1949.

émergent à partir d'une situation précaire entre la pression de la rentabilité pour leur survie et une ambition d'originalité littéraire au moment d'écrire les romans du corpus. Dans ce contexte, cette autre « Grande Génération » (Henri Godard<sup>15</sup>) a en commun le désir de trouver une nouvelle forme d'écriture. C'est ce que décrit Pierre Bergounioux dans *Agir, écrire*. L'enjeu est de rompre avec « l'appareil décontextualisé, détemporalisé de la narration » hérité d'Homère<sup>16</sup>, et plus directement avec le « regard vieillot que les romanciers mineurs, passésistes portent sur les travaux des champs, [qui] confère à ces derniers un charme qu'ils n'eurent jamais<sup>17</sup> ». L'écrivain se détache de la littérature de la ville, et du même coup de la culture de la catastrophe qu'elle construit :

La situation de l'écrivain, qui était depuis l'origine délocalisée, donc distante, déformante, se confond avec celle qu'il s'apprête à décrire. Sa perception des faits coïncide avec « les choses mêmes », sa conscience avec « le monde effectivement éprouvé » [...]. Le dénivelé que la division du travail avait créé entre l'action et l'expression, la distorsion inaperçue entre ce qui se passe et ce qu'on en pense, sont réduits par les conditions nouvelles, proprement exceptionnelles, où des hommes reprennent l'histoire au commencement, mais avec les moyens qu'on n'obtient qu'à la fin. De même que le travail paysan est accompli dans l'esprit du capitalisme, la tâche de l'écrivain, c'est-à-dire le récit de la vie, est lavée de l'ignorance corrélative de sa naissance. Pour la première fois, la littérature va être écrite du point de vue non pas de l'auteur mais des acteurs parce que les milieux séparés où ils évoluent, celui de l'action et celui de la réflexion, sont homogènes, la réfraction, entre les deux, annulée.

La représentation du « sous-prolétariat rural<sup>18</sup> » ne proposerait rien de moins que de recommencer la littérature. L'écriture des romans de la catastrophe paysanne leur permet de dépasser le pastoralisme conventionnel et, en général, les allégeances aux traditions littéraires précédentes. Tout le défi écologique de la littérature états-unienne repose, selon Lawrence Buell, dans l'adaptation de cet imaginaire pastoral<sup>19</sup> – qui embrasse l'ensemble des modes de mythification de la nature – à une logique de protection de la terre et du vivant, soit de passer de l'anthropocentrique à l'éco-centrique, par le paysan.

On peut poser l'hypothèse d'une généralisation de ces contextes : à partir du constat historique d'une pluralité de catastrophes paysannes pourrait s'étudier l'émergence

15. Henri Godard, *Une Grande Génération*, Paris, Gallimard, 2003. Voir en particulier le chapitre « Giono et Faulkner » qui ouvre l'ouvrage.

16. « S'il fallait définir, d'un trait, la littérature de Homère jusqu'à Faulkner, on pourrait dire que c'est le monde vu par des écrivains. » Pierre Bergounioux, *Agir, écrire*, op. cit., p. 31.

17. *Ibid.*, p. 47.

18. *Ibid.*, p. 55.

19. Lawrence Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995 [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.2307/j.ctv1nzfgsv>.

du genre ou de la tradition<sup>20</sup> romanesque de la catastrophe paysanne. Avec Peter Utz, on peut analyser comment la confrontation de l'« Avant » et de l'« Après » de la catastrophe transforme l'événement destructeur en œuvre esthétique dans la trame narrative. Le récit de la catastrophe, en tissant l'« Avant » au « Pendant », puis le « Pendant » à l'« Après », et ainsi l'« Avant » à l'« Après », rend intelligible la rupture catastrophique en la dépassant, et comble ainsi littérairement le vide qu'elle a laissé<sup>21</sup>.

Dans cet article, on proposera un exemple d'application de cette méthode en comparant différents « Pendant », soit différentes catastrophes à partir de leur surgissement dans ces romans. Réunir ces récits dans le cadre d'une comparaison autour de l'événement catastrophique revient à faire de cet événement un véritable tournant au sein de l'économie narrative. D'autant que ce tournant catastrophique peut prendre une variété de formes, du déluge poétique, identifiable chez Glissant ou Asturias, à la sécheresse descriptive gionienne, sans négliger la possibilité d'une ellipse abyssale dans *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

### Le tournant catastrophique : déluge poétique, sécheresse descriptive ou ellipse abyssale

Ces textes privilégient la narration au fil de l'eau, tendant vers le présent et l'actualisation, et posent l'oralité comme marqueur d'authenticité. Le travail stylistique y est déterminant pour donner une impression de simplicité et de naturel ou au contraire privilégier la surenchère et la confusion. Ils proposent une description vivante et non paysagère, faisant des catastrophes des moments nodaux de culmination narrative et textuelle, mais aussi d'exploration psychologique et sociale des intériorités des paysans sinistrés.

20. Lorsque je parle de la « tradition » de la catastrophe paysanne, il s'agit de proposer l'« invention » d'une tradition, comme l'analyse Eric Hobsbawm dans l'ouvrage qu'il co-édite avec Terence Ranger *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. Il faut reconnaître à ce geste interprétatif une portée mémorielle et une volonté politique, inséparable de la nécessité cruciale à une époque de crise écologique sans précédent de mettre en valeur dans la littérature des siècles passés, et en particulier du xx<sup>e</sup> siècle, une filiation littéraire possible. Pour l'historien britannique, de nouvelles traditions se forment lorsque les anciennes ne parviennent plus à s'adapter aux évolutions du contexte contemporain. D'un côté, les romans de la catastrophe paysanne font tradition à un moment de crise des modes de représentations, car la pratique du roman doit se transformer pour donner une place centrale au cadre rural, aux paysans, à leurs terres et au vivant de ces milieux, et surtout aux catastrophes qui les affectent. De l'autre, la lecture contemporaine que l'on fait de ces textes a besoin d'être renouvelée, car les traditions interprétatives de l'œuvre de ces romanciers doivent intégrer une lecture en rapport avec les catastrophes de leurs romans et les catastrophes contemporaines qui manifestent de manière critique la crise écologique contemporaine. Il n'est pas certain pour autant que l'on puisse strictement parler d'une tradition en regroupant des romans plus ou moins contemporains dans un corpus de thèse comparatiste.

21. Peter Utz, *Culture de la catastrophe. Les littératures suisses face aux cataclysmes*, traduit de l'allemand par Marion Graf, Chêne-Bourg, Éditions Zoé, 2017.

### L'assèchement de la source et de l'appareil romanesque dans *Colline*

La *Colline* se soulève contre le village des Bastides Blanches : la source s'arrête de couler puis un feu de forêt estival manque de dévorer le village. Les paysans s'en sortent par de nouveaux liens de solidarité et par la défense de leur colline, et de ses champs, arbres et oiseaux. Ils parviennent ainsi à renouveler leur autarcie dans une nouvelle alliance avec la colline. C'est donc à l'épreuve de la sécheresse que les paysans se trouvent confrontés. Elle vient toucher à l'âme véritable de leur village, la source, et la frappe de silence :

C'est le silence qui les réveille. Un silence étrange. Plus profond que d'habitude ; plus silencieux que les silences auxquels ils sont habitués. Quelque chose s'en est allé ; il y a une place vide dans l'air. – Eh, fait Gondran inquiet. Aussitôt ils sont debout. Il manque quelque chose à la façon de bruire des Bastides. Quoi ? C'est venu sur eux tout d'un coup, comme ça. Ils regardent autour d'eux en tournant le cou par petites saccades ; ils examinent longuement les objets familiers : le rouleau, la herse, la charrue, le tarare ; puis ils reviennent : la charrue, la herse, le rouleau... Rien ; c'est comme d'habitude. Pourtant il manque quelque chose. D'un bloc ils se tournent vers la fontaine. Elle ne coule plus<sup>22</sup>.

À la scansion rassurante et inquiétante des outils du travail de la terre, vient faire défaut la musique de l'eau. En se retirant, elle regagne son indépendance vis-à-vis du village auquel elle donne vie. Comme la colline, la source acquiert un statut de personnage, d'actant dans le récit, par son « coefficient d'adversité<sup>23</sup> ». Il faut que la source meure, que la colline devienne hostile, pour que ceux qui leur doivent la vie le reconnaissent.

La disparition de l'élément aquatique se propage comme une sécheresse virale dans son écriture, et imprègne tous les autres éléments, dont le vent. C'est ce qu'une comparaison entre les versions préliminaires et le texte définitif met en évidence : préférence du présent simple à l'imparfait, allègement lexical, simplification des constructions en retirant un certain nombre de propositions relatives ou de compléments du nom<sup>24</sup>. Il s'agit, pour revendiquer la fidélité du roman à sa terre aride, de tailler, de polir, de « lisser » le texte. Giono considère qu'il a pu passer de *Naissance de l'Odyssée* à *Colline* – moment où s'opère la transition déterminante du pastoral au paysan dans l'écriture romanesque – par la recherche d'« un peu plus de sécheresse<sup>25</sup> ».

22. *Colline*, in Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, op. cit., p. 159.

23. Le lecteur est mis au contact du paradoxe de l'écologie par la catastrophe : « l'appel de l'élément » se manifeste lorsque celui-ci revêt son « coefficient d'adversité ». La situation catastrophique laisse déferler l'élément aquatique pour détruire, marquer les esprits autant que les paysages, et transformer le rapport humain aux éléments. Voir Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 221 et p. 213.

24. Michel Gramain, « Naissance de *Colline* », *Revue Giono*, n° 4, 2010, p. 221-243.

25. Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Gallimard, 1990.



La catastrophe succincte du tarissement de la source dans un récit sec s'oppose au désastre diffus de l'inondation dans *Tandis que j'agonise* et au flot débordant, humide, du Mississippi, ou de sa transition romanesque dans le comté fictionnel de Faulkner, la rivière Yoknapatawpha, qui traverse la contrée éponyme d'est en ouest, et qui en fournit la frontière sud.

#### **La traversée du fleuve dans *Tandis que j'agonise* ou le foisonnement des courants contraires**

Addie, la mère de la famille Bundren, agonise. Elle expire alors qu'un orage éclate et fait déborder le fleuve. Suivant ses dernières volontés, son mari et ses cinq enfants entreprennent un voyage de plusieurs jours jusqu'à Jefferson, le chef-lieu du comté de Yoknapatawpha pour l'y enterrer. Sur le chemin ils doivent traverser le fleuve en cru, endurer des humiliations et des blessures, et sauver le cercueil d'une grange que Darl, le second fils d'Addie, mal-aimé, avait mis en feu. Lorsqu'ils arrivent à Jefferson, Darl est envoyé à l'asile, Cash le charpentier est amputé de sa jambe, Jewel a dû vendre son cheval, Dewey Dell est violée alors qu'elle tente de recevoir un avortement, Vardaman, le petit dernier, ne retrouve plus dans la vitrine le train électrique dont il rêvait et Anse, le père, s'achète un dentier et trouve une femme qu'il présente à ses enfants.

Au milieu de ce récit, la crue fait obstacle à la progression des Bundren, dans un bras de fer entre la volonté de quelques paysans et tout ce que le courant charrie avec lui, de la puissance des éléments déchaînés à la sédimentation de l'histoire du comté<sup>26</sup>. La traversée est séquencée en plusieurs sections, qui l'étirent dans le temps et la rendent floue, créant par l'enchaînement des voix une sorte de buée narrative. La narration hachée des différents points de vue se fond finalement dans celui de Darl, qui domine jusqu'à former un seul long fleuve narratif.

La traversée est d'autant plus périlleuse que les conditions ne font que se dégrader : le fleuve est en crue, le pont est emporté, le gué par lequel les Bundren devaient passer est introuvable depuis que leur voisin Tull a coupé les chênes qui en indiquaient l'emplacement, pour rembourser des dettes. Justement c'est une souche d'arbre, qui va renverser le chariot des Bundren.

Face à la fontaine comme face à la rivière en crue, les personnages se trouvent totalement démunis, coupés de toute agentivité. Les trois fils d'Addie, Cash, Darl et

---

26. Les sédiments sont porteurs d'une mémoire aquatique, historique et antédiluvienne, et par-là d'un rapport alternatif au monde, selon la définition poétique que Matthieu Duperrex en donne : « Ce livre [il parle de son propre ouvrage] relate des rencontres avec des paysages et avec certaines des entités terrestres qui les constituent, souvent inaperçues ou escamotées : les sédiments. Les sédiments sont des traces qui indiquent des conflits anciens ou bien une paix prolongée. Les sédiments existent par strates distinctes, chacune témoignant d'une diversité interne dans les relations du vivant et de l'inerte. Les sédiments ont une longue durée et relativisent la prétention des humains à écrire l'histoire de la Terre à la première personne. Les sédiments recèlent de nouveaux récits et des spéculations. » Matthieu Duperrex, *Voyages en sol incertain. Enquête dans les deltas du Rhône et du Mississippi*, Marseille, Wildproject, « Tête nue », 2019.

Jewel, tirent tant bien que mal le chariot et ses mules d'une rive à l'autre, quand ils voient apparaître la souche :

*J'ai senti que le courant nous prenait et par cela même j'ai compris que nous étions dans le gué, puisque seul ce contact fuyant nous permettait de nous rendre compte que nous avançons. Ce qui, auparavant, était une surface plane, n'était plus qu'une succession de creux et de bosses qui s'élevaient et s'abaissaient autour de nous, nous poussaient, nous chatouillaient d'attouchements légers, nonchalants, dans les vains instants où le sol résistait sous nos pieds. Cash, se retournant, me regarda et je compris alors que nous étions perdus. Mais je ne compris l'utilité de la corde que lorsque je vis la souche d'arbre. Elle surgit de l'eau et resta un instant toute droite, comme le Christ, au-dessus de cette désolation palpitante et gonflée. Descends et laisse-toi emporter par le courant jusqu'au coude de la rivière, dit Cash. Tu y arriveras facilement. Non, que j'dis, j'me mouillerais tout autant de cette façon-là que de l'autre.*

La souche apparaît tout à coup entre deux vagues, comme si elle avait brusquement surgi du fond de la rivière. À son extrémité pend un grand lambeau d'écume, comme une barbe de vieillard ou une barbiche de bouc. Quand Cash me parle, je comprends qu'il n'a pas cessé de l'observer, de l'observer et d'observer Jewel, à dix pieds devant nous. Il dit : « Laisse filer la corde. » De l'autre main, il atteint la corde sous le siège et serre les deux tours autour de l'étauçon. Il dit : « En avant, Jewel, vois si tu peux nous faire passer avant cette souche<sup>27</sup>.

Faulkner imite narrativement le fleuve par le recours à une technique conçue sur le modèle de l'inondation : structures circulaires, redites, expérience vive, directe, à hauteur d'homme, sensation plutôt qu'analyse, phrases sans fin ou enchaînement syntaxique imprévisible, qui nous fait monter l'eau jusqu'au cou. On sait que Faulkner poursuivait l'idéal de tout dire en une phrase<sup>28</sup>.

27. *As I Lay Dying/Tandis que j'agonise*, Paris, Folio, « Folio bilingue », 1990, p. 327-329 ; version originale : « I felt the current take us and I knew we were on the ford by that reason, since it was only by means of that slipping contact that we could tell that we were in motion at all. What had once been a flat surface was now a succession of troughs and hillocks lifting and falling about us, shoving at us, teasing at us with light lazy touches in the vain instants of solidity underfoot. Cash looked back at me, and then I knew that we were gone. But I did not realise the reason for the rope until I saw the log. It surged up out of the water and stood for an instant upright upon that surging and heaving desolation like Christ. Get out and let the current take you down to the bend, Cash said. You can make it all right. No, I said, I'd get just as wet that way as this. /The log appears suddenly between two hills, as if it had rocketed suddenly from the bottom of the river. Upon the end of it a long gout of foam hangs like the beard of an old man or a goat. When Cash speaks to me I know that he has been watching it all the time, watching it and watching Jewel ten feet ahead of us. "Let the rope go," he says. With his other hand he reaches down and reeves the two turns from the stanchion. "Ride on, Jewel," he says; "see if you can pull us ahead of the log." », p. 326-328.

28. Dans une lettre à son éditeur Malcolm Cowley, citée par Michael Millgate dans *The Achievement of William Faulkner* (Athens GA, University of Georgia Press, 1989) on peut lire : « This I think accounts for what people call the obscurity, the involved formless 'style', endless sentences. I'm trying to say it all in

Ici, le romancier démarque les deux points de vue de Darl par les italiques. Le paragraphe en italique propose une narration rétrospective de la scène qui s'apprête à se dérouler au présent dans le paragraphe en caractères romans. En effet, l'emploi du prétérit et le recours à l'hypotypose, à la comparaison et au discours direct libre donnent une plus grande densité au paragraphe en italique. La sensation de la rivière agitée y est plus vive. Darl insiste sur l'impression de perdre pied, et de ne pouvoir progresser dans la rivière que par de brefs contacts avec le fond mouvant. Placer l'italique avant le roman, le prétérit avant le présent, l'hypotypose avant l'événement, chamboule la temporalité et propulse la souche sur les Bundren comme si elle les frappait deux fois. Avec le chariot, la souche renverse le point de vue minutieux de Darl sur la scène. Cette souche, apparition divine et stigmaté de la pression économique qui pèse sur les paysans, cicatrice de l'exploitation irrégulière du milieu, suit le cours de son histoire qui déborde comme les eaux de la rivière Yoknapatawpha.

Avec Giono comme avec Faulkner, on a eu affaire jusqu'ici à une trame unifiée, focalisée sur une communauté précise de paysans, et sur les catastrophes qui l'accablent. Le roman d'Asturias *Hommes de maïs* reprend l'articulation narrative autour de la catastrophe déjà mise en valeur, mais fait exploser toute forme d'unité de la trame.

#### ***Hommes de maïs : quand les flammes de la déforestation dévorent le dispositif***

Au village de Psigüilito, la terre réveille le cacique indigène Gaspar Ilom de son sommeil pour qu'il parte en guerre contre les *maiceros* qui déforestent les collines du Guatemala pour gagner des terres et mettre en place une monoculture intensive du maïs. Les troupes du colonel Chalo Godoy matent les guérilleros et tuent Gaspar Ilom à leur tête. Par la suite, les tensions entre les *maiceros* et les ladinos – les propriétaires terriens métis de la région – éclatent dans un gigantesque incendie qui consume toutes les cultures de maïs.

On se situe à la fin de la deuxième partie du roman qui se clôture sur un incendie ambivalent venant clore le premier temps du récit. La déforestation militarisée a triomphé de la lutte paysanne autochtone, avant que son auto-destruction par ses propres flammes vienne ouvrir le roman au temps de l'errance des personnages, de la dispersion des fils du récit et de la résistance écologique diffuse d'instances magiques mystérieuses. Avant que le feu continu de la déforestation n'emporte avec lui tous les habitants du village, propriétaires terriens comme entrepreneurs agricoles, on assiste à la métamorphose de l'élément sur le fond nocturne d'une forêt menacée :

---

*one sentence, between one Cap and one period. I'm still trying to say it all, if possible, on one pinhead. I don't know how to do it.* », que l'on pourrait traduire comme suit : « Je pense que cela explique pourquoi les gens parlent d'obscurité à propos de mon style délibérément indéfini, et de mes phrases qui n'en finissent jamais. J'essaie de tout dire en une seule phrase, entre une majuscule et un point. Je m'efforce toujours de tout dire, autant que possible, en faisant tout passer dans une tête d'épingle. Et je ne sais pas comment m'y prendre. »

Dans la frondaison rongée de nielle et chaude de fumée, que la lumière éclatante de la flamme rendait couleur de sang, on entendait tomber les gouttes de l'eau nocturne avec le bruit térébrant de pattes de bruine jusqu'aux os des cannes mortes, recouvertes de pelure poreuse, et qui éclataient comme poudre sèche. Un prodigieux ver luisant, de la dimension immense de la plaine et de la colline, de la dimension de toute cette étendue, de toute cette tapisserie de maïs rôti. [...] Le ciel entier n'était plus qu'une seule flamme. Ruée du feu qui ne respecte ni barrière ni porte. Arbres qui se faisaient des révérences avant de tomber embrasés sur la végétation boisée qui, au milieu de la chaleur suffocante, résistait à l'avance de l'incendie. Et d'autres qui flambaient comme des torches empanachées, dans le total oubli de leur condition végétale. Peuplés auparavant de tant d'oiseaux, voici qu'ils étaient maintenant des oiseaux aux plumes brillantes, bleues, blanches, rouges, vertes, jaunes. Des terrains assoiffés jaillissait une armée de fourmis pour combattre la clarté de l'incendie. Mais ces ténèbres qui sortaient de terre sous forme de fourmis étaient inutiles. Ce qui est déjà allumé ne s'éteint plus<sup>29</sup>.

Avec cet incendie protéiforme, la voix narrative retourne la déforestation massive des collines par les maiceros en un contre-feu exponentiel qui vient dévorer ensemble les forêts et les champs, les ladinos et les maiceros, l'humain et le vivant. Le flot énumératif enflammé projette des associations contradictoires, s'autoengendrant par dérivation et accumulation jusqu'à confondre les éléments, les règnes, les couleurs, les innocents et les coupables dans une sentence catastrophique définitive : « Ce qui est déjà allumé ne s'éteint plus<sup>30</sup>. »

Asturias n'a pas de mal à relater directement une ribambelle de catastrophes sous plusieurs coutures, mais sa saturation de tropes caractéristiques (énumération, parallélisme, concaténation) fait écran, et rend d'une certaine manière impossible toute appréhension précise du désastre au profit d'une stimulation aiguë de l'intuition du lecteur.

Juan Rulfo mobilise aussi l'intuition du lecteur mais par des moyens romanesques radicalement différents de ceux d'Asturias. Là où Asturias fait déferler la catastrophe dans un travail du plein, de l'excès, Rulfo arrive par celle-ci à un travail du vide, de la

29. Miguel Ángel Asturias, *Hommes de maïs*, traduit de l'espagnol par Francis de Miomandre, Paris, Albin Michel, 1987, p. 48 ; version originale : « *En la hojarasca sanguinolenta por el resplandor del llamerío, ligosa de niebla, caliente de humo, se oían caer las gotas del agua nocturnal con perforantes sonidos de patas de llovizna hasta el hueso de las cañas muertas, revestidas de telas porosas que tronaban como pólvora seca. Una luciérnaga inmensa, del inmenso tamaño de los llanos y los cerros, del tamaño de todo lo pintado con milpa tostada, ya para tapiscar. [...] Ya todo el cielo era una sola llama. Abalanzamiento del fuego que no respeta cerco ni puerta. Árboles que se hacían reverencias para caer abrasados sobre la vegetación boscosa que resistía, en medio del calor sofocante, el avance del incendio. Otros que ardían como antorchas de plumas en total olvido de que eran vegetales. Poblados de tantos pájaros eran pájaros, y ahora pájaros de plumas, brillantes, azules, blancas, rojas, verdes, amarillas. De las tierras sedientas brotaban chorros de hormigas para combatir la claridad del incendio. Pero era inútil la tiniebla que salía de la tierra en forma de hormiga. No se apaga lo que ya está prendido.* » Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, éd. Gerald Martin, Madrid/ Nanterre, ALLCA XX, « Archivos », 1996, p. 92.

30. « No se apaga lo que ya está prendido. »

carence et même de l'ellipse, qui fait résonner dans *Pedro Páramo* les murmures du village de Comala avec la dépopulation post-révolutionnaire qui a touché la région du sud du Jalisco, au Mexique.

### Juan Rulfo et l'ellipse fantomatique de la catastrophe

Dans ce roman, Juan Preciado est envoyé par sa mère sur son lit de mort à la recherche de son père, vers un certain village de Comala. Dans ce village il reçoit l'hospitalité de différents habitants qui se révèlent successivement être des fantômes, jusqu'à ce que les murmures qui peuplent ce lieu l'étouffent, littéralement, et qu'il se retrouve enterré dans ce cimetière de voix damnées. Cette découverte de Comala par Juan Preciado jusqu'à sa mort est entrecoupée de l'histoire de Pedro Páramo, du temps que le village vivait encore : son enfance dans une famille pauvre, son ascension par des mariages intéressés, des accaparements de terre malhonnêtes, l'opportunisme et la corruption, jusqu'à sa chute par un amour aveugle et égoïste.

Le romancier situe la catastrophe dans l'interstice des deux fils narratifs principaux. En les entrelaçant, il laisse le lecteur remédier à l'ellipse et reconstruire la catastrophe à partir de la confrontation de l'« Avant » (le village de Comala printanier du temps de Dolores Preciado) à l'« Après » (le village de Comala désertique alors que Juan Preciado s'avance sur les traces de son père Pedro Páramo).

On apprend au fil du récit que la rancune de Pedro Páramo envers les habitants de Comala suite à la mort de Susana San Juan le pousse à brûler les récoltes annuelles et à affamer le village. Cet événement, qui constitue le cœur catastrophique de la diégèse, est seulement rapporté indirectement par Dorotea (la dernière habitante « vivante » de Comala) à Juan Preciado, dans la tombe où ils sont enterrés tous les deux.

Rulfo utilise les éléments, en l'occurrence la pluie, pour faire la transition entre les trames temporelles, soit entre les paragraphes qui renvoient successivement à un plan narratif ou à l'autre. Dans l'extrait suivant, le roman opère la transition entre la discussion de Juan Preciado et de Dorotea et le moment où arrive la pluie à l'époque de Pedro Páramo, qui s'accompagne de la réjouissance ironique de Fulgor Sedano, son homme de main :

Tu entends ? Il pleut, dehors. Tu ne sens pas le tambourinement de la pluie ?

– J'ai l'impression que quelqu'un nous marche dessus.

– N'aie plus peur. Tu n'as plus rien à craindre. Essaie de penser à des choses agréables, parce que nous allons rester ensevelis très longtemps.

[saut de paragraphe]

À l'aube, de grosses gouttes de pluie sont tombées sur la terre. Elles sonnaient creux en s'imprimant dans la poussière molle et légère des labours. Un oiseau moqueur est passé, volant en rase-mottes, et a poussé un cri imitant la plainte d'un enfant ; un peu plus loin, on l'a entendu pousser une autre plainte, de fatigue, et, plus loin encore, là où commence à se déployer l'horizon, il a eu un hoquet, un éclat de rire, puis il s'est remis à geindre.

Fulgor Sedano a senti l'odeur de la terre et a mis le nez dehors pour voir la pluie déflorer les sillons. Ses petits yeux s'en sont réjouis. Il a même aspiré trois goulées de cette odeur et a souri en découvrant ses dents. « Ah ! a-t-il fait, voilà une autre bonne année qui s'annonce ! » Et il a ajouté : « Viens, petite eau, viens ! Laisse-toi tomber jusqu'à n'en plus pouvoir ! Puis va te répandre par là, souviens-toi que nous en avons bavé pour t'ouvrir la terre, et rien que pour ton contentement ! »

Sur ce, il a éclaté de rire<sup>31</sup>.

On note l'usage métaleptique (relatif à la métalepse) des phénomènes climatiques pour passer d'un niveau du récit à un autre. Ce passage n'est pas dénué d'une certaine ironie tragique, en ce que – comme pour l'extrait du roman de Faulkner – il fait précéder l'Après de la catastrophe à l'Avant de celle-ci : on est avec les derniers habitants de Comala, qui parlent dans leur tombe, puis avec les pluies de l'ultime saison de récolte du village. Cette mobilisation romanesque de l'élément ne se résume pas à une simple instrumentalisation. Rythmer le roman par la progression cyclique des catastrophes climatiques vient déjouer la construction linéaire idéologique de l'histoire mise en place par la tradition des romans de la révolution mexicaine, notamment. Chez Glissant, le fleuve peut prétendre à une autonomie semblable.

### ***La Lézarde* : l'incendie du fleuve, entre contemplation et implication**

Dans *La Lézarde*, Thaël quitte sa ferme sur le morne (les collines caribéennes) pour rejoindre la ville sur le littoral martiniquais. Il y rencontre Mathieu et se lie à son groupe qui milite contre les inégalités sociales et pour l'autonomie de l'île. Le groupe le charge d'assassiner Garin, dont la présence menace la tenue des élections notamment, car il prévoit de mener des projets d'extraction minière sur les terres densément peuplées qui bordent le fleuve. Thaël retrouve sa maison en haut des mornes où il a enfermé la source de la Lézarde puis le suit jusqu'à la mer. Après s'être lié d'amitié avec Garin lors de leur descente le long du fleuve, il noie l'administrateur dans l'eau de l'estuaire. Glissant ménage à cet égard une ambiguïté relevée par Dominique Chancé : l'élément aquatique assume davantage dans le roman l'assassinat de Garin, représentant de

31. Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, traduit par Gabriel Laculli, Paris, Folio, 2009, p. 92-93 ; version originale : « ¿Oyes? Allá afuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia? » – *Siento como si alguien caminara sobre nosotros. Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados.* [saut de paragraphe] *Al amanecer, gruesas gotas de lluvia cayeron sobre la tierra. Sonaban huecas al estamparse en el polvo blando y suelto de los surcos. Un pájaro burlón cruzó a ras del suelo y gimió imitando el quejido de un niño; más allá se le oyó dar un gemido como de cansancio, y todavía más lejos, por donde comenzaba a abrirse el horizonte, soltó un hipo y luego una risotada, para volver a gemir después. Fulgor Sedano sintió el olor de la tierra y se asomó a ver cómo la lluvia desfloraba los surcos. Sus ojos pequeños se alegraron. Dio hasta tres bocanadas de aquel sabor y sonrió hasta enseñar los dientes. “¡Vaya! -dijo-. Otro buen año se nos echa encima.” Y añadió: “Ven, agüita, ven. ¡Déjate caer hasta que te canses! Después córrete para allá, acuérdate que hemos abierto a la labor toda la tierra, nomás para que te des gusto.” Y soltó la risa.* Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, édition de José Carlos González Boixo, Madrid, Catédra, [1955] 1983, p. 158-159.

l'ordre colonial, que Thaël, si bien qu'en faisant échapper cet acte au fait d'un seul – Thaël, un des héros du récit – il charge le peuple d'assumer avec la terre et le fleuve la responsabilité d'un tel acte<sup>32</sup>.

Or, à la fin de la première partie, alors que Thaël suit Garin dans sa descente de la Maison de la Source jusqu'à l'estuaire, les deux hommes fraternisent au fil des obstacles, notamment au moment d'un incendie de forêt stupéfiant où la Lézarde prend feu :

Et à huit heures, ils s'installent pour la nuit. Lequel a compris l'autre ? Couchés là, ils écoutent l'eau douce. Comme la source est loin ! Comme le cours est rapide, sans retour.

C'est alors qu'un immense brasier s'allume dans les bois. Thaël et Garin bondissent ; l'incendie a pris des proportions stupéfiantes. C'est un volcan dans la forêt. La Lézarde est devenue un ruban de feu, immobile et terrible.

Les deux hommes courent vers les flammes. « C'est beau, c'est beau », crie Garin, mais Thaël pense que c'est là une calamité. Ils courent, et le feu recule : déroutés ils s'arrêtent. La lueur reprend. Ils se précipitent encore. Ils arrivent à la lisière du bois : tout est calme, sombre, endormi. Haletants, ils reviennent à leur campement. Ce mirage les amuse.

– Il y a quelqu'un qui nous fait courir.

Ils dorment dans l'incendie fallacieux, dans la beauté qui ne s'éteint pas<sup>33</sup>.

Le « mirage » de l'incendie de forêt magique un temps prend les proportions d'une éruption volcanique, rappelant celle qui a rasé la ville de Saint-Pierre en 1902. Il suscite des émotions contradictoires : d'un côté l'émerveillement gratuit de Garin, de l'autre la conscience collective de Thaël des conséquences de l'embrasement (ce qu'implique le terme synonyme de catastrophe « calamité »). Le commentaire non attribué énonciativement (« – Il y a quelqu'un qui nous fait courir. ») renvoie à une présence tierce, une force du destin, une instance narrative, un esprit de la forêt marrone du bord des mornes de la Martinique, et conserve une certaine ambiguïté.

On ne sait pas très bien si cet incendie anecdotique, en comparaison à l'événement principal du roman – le raz-de-marée écologique et politique qui fait coïncider l'élection locale de 1945 avec une crue sans précédent de la Lézarde (et fait ainsi entrer l'île dans l'histoire par le fleuve) – a bien lieu. En tout cas, il situe la tension sur laquelle Glissant construit son art romanesque : celle entre la contemplation esthétique du paysage et l'implication politique sur la terre martiniquaise, que Glissant cherche à réunir littérairement par un récit choral, euphoriquement poétique.

32. Dominique Chancé, *Édouard Glissant, un « traité du déparler » : essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2002, p. 29.

33. Édouard Glissant, *La Lézarde*, Paris, Gallimard, « Blanche », [1958] 1997, p. 115.

## Conclusion : convergences des catastrophes et rencontres des romans

Chaque roman évoqué construit un point de vue temporel différent sur la catastrophe, linéaire ou cyclique, unifié ou fragmenté, voire éparpillé ou désynchronisé. Cela peut aller de la neutralité surplombante de la troisième personne gionienne à la première personne solitaire de Faulkner, ou encore surprendre et stimuler l'instance de réception en combinant les deux dans *Pedro Páramo*.

Via la machine du roman, bouillonnante d'une pluralité de modèles narratifs et de méthodes stylistiques, ces romanciers font donc connaître ces communautés paysannes en les faisant passer par une trame catastrophique, qui suit trois étapes : avant la catastrophe, pendant la catastrophe et enfin après la catastrophe. Comparer les itinéraires romanesques, à partir de leurs différences stylistiques et narratives et de leur unité thématique, fait de chacun de ces romans catastrophiques des expériences de pensée<sup>34</sup>, voire des prises de position écologiques à part entière de ces écrivains par le texte.

Entre le point de départ et le point d'arrivée, les romans proposent chacun une certaine expérience de la catastrophe. En effet, les points d'arrivée de ces romans se distinguent radicalement, entre l'autarcie retrouvée et l'exode rural, entre l'enterrement collectif (Rulfo, Faulkner) ou la régénération magique paradoxale (Giono, Asturias) ou encore le soulèvement poétique et politique (Glissant).

L'issue donnée à ces catastrophes au cours du roman, heureuse ou malheureuse, bien souvent très contrastée et ambiguë, porte un certain discours du romancier sur les réalités des mondes ruraux qu'il connaît et sur les relations de pouvoir à l'œuvre et l'évidence de l'emprise de l'homme sur les milieux, soit un discours que l'on peut qualifier d'écologique, au sens où il résonne d'une pertinence nouvelle avec le contexte contemporain d'une crise planétaire du climat et de la biodiversité.

De la même manière que la comparaison de ces romans fait émerger une trame commune de la catastrophe paysanne, l'approche des catastrophes paysannes particulières dans l'histoire les fait se rejoindre dans une catastrophe paysanne générale.

La reconnaissance de cette comparaison entre les catastrophes qui ont frappé et continuent de frapper les paysans et paysannes dans différentes régions permet de sortir la question des catastrophes écologiques de l'imaginaire apocalyptique et abstrait. Il s'agit de mettre en valeur comment la catastrophe historique des mondes ruraux prend part à la crise mondiale systémique du climat et de la biodiversité. La catastrophe se joue maintenant, partout, et a déjà eu lieu. Nous sommes les enfants des catastrophes passées, de leur gestion et de leur récit, et nous engendrons à notre tour les catastrophes à venir.

---

34. Françoise Lavocat, « L'humanité à l'épreuve des catastrophes naturelles : le rôle de la fiction », in *Les Liens humains dans la littérature (xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles)*, Julia Chamard-Bergeron, Philippe Desan et Thomas Pavel (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2012, p. 201-226 [En ligne] DOI : <https://dx.doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-4191-2.p.0201>.



Un pas vers cette prise de conscience tient à l'établissement de la tradition de la catastrophe paysanne comme un courant littéraire historique, par-delà les frontières nationales. Reste à établir l'existence à part entière de cette tradition romanesque, qui se fonderait sur la prise en compte du rural, produisant à partir de son unité thématique une diversité des styles et des techniques narratives, porteuse d'une réflexion politique, sociale et écologique en commun.