Textes et contextes
ISSN : 1961-991X
: Université Bourgogne Europe

16-1 | 2021
Réenchanter le sauvage urbain

Savannah de Jean Rolin : propos pour une « éco-écriture »

15 July 2021.

Marinella Termite

http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=3060

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Marinella Termite, « *Savannah* de Jean Rolin : propos pour une « éco-écriture » », *Textes et contextes* [], 16-1 | 2021, 15 July 2021 and connection on 30 July 2025. Copyright : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.. URL : http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=3060

PREO

Savannah de Jean Rolin : propos pour une « éco-écriture »

Textes et contextes

15 July 2021.

16-1 | 2021
Réenchanter le sauvage urbain

Marinella Termite

http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=3060

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

---

1. Reflets
2. Réseaux
3. Sauvage urbain

---

1 Banc d'essai pour toute relation de l'humain à la nature, la ville se compose d'un matériau vivant composite qui, au fil des siècles, a influencé les transformations esthétiques du paysage. D'un espace clos à un espace ouvert, des clôtures et des tours aux plaines et aux reliefs, la ligne d'horizon a changé en modifiant la perception des approches architecturales. L'opposition ou la complémentarité entre le minéral et le végétal, le dynamisme structurant l'organisation spatiale, la lenteur comme source active du romanesque ne représentent que quelques enjeux problématiques dont l'urbain continue à rendre compte de nos jours. Dans ce contexte, l'approche artistique — à l'aide des suggestions de Gilles Clément[1] sur la mobilité paradoxale des plantes, de Stefano Mancuso[2] sur l'intelligence du monde vert, de Luc Schuinten[3] sur les villes végétales — croise l'exigence d'une biodiversité qui sollicite la quête d'«éc(h)o-réseaux », d'un système où les éléments naturels entrent en résonances pour rendre la complexité de la gestion du vivant. Si Giuseppe Penone[4] poursuit sa recherche

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

sur les relations entre l'humain et la nature à travers des matériaux exprimant la gestualité — synthèse d'une nécessité et d'une volonté — par la sculpture, l'explorateur-photographe Mario Del Curto saisit la force du végétal pour vivifier une humanité hors sol et combler ainsi la fracture parmi les milieux naturels ; dans *Humanité végétale* (2019), ce photographe explore ainsi la dimension cosmique du jardin.[5] De plus, le bois vertical de Stefano Boeri à Milan témoigne d'un développement urbain respectueux de l'équilibre naturel alors que l'expérimentation de la « réalité augmentée » confirme la vocation artistique des plantes ; dans le cas des arbres suspendus du projet « Arboree volanti » de Simone Berti (Milan, juillet 2020), des monuments végétaux sont visibles seulement à travers les ressources technologiques. Cette exigence d'interaction tisse des liens étroits aussi entre les animaux et la ville ; désormais reconnus comme colocataires, les bêtes sont au cœur même de l'art urbain, expression d'un imaginaire — comme celui de l'artiste de *street art* Codex Urbanus[6] — aux prises avec un bestiaire fantastique qui s'installe dans l'espace public de manière sauvage. Un art écologique peut ainsi se frayer un chemin, comme le reconnaît Joanne Clavel[7], et l'écriture en tant que forme d'art peut explorer la présence insolite de la nature en ville comme ressource créative. Or l'œuvre de Jean Rolin, animée par une attention exigeante aux enjeux d'une écopoétique qui teste la notion d'espace (cf. Westphal, Bouvet, Schoentjes[8]), arpente de plus en plus des parcours apparemment documentaires mais capables d'en faire ressortir l'authenticité à travers les filtres littéraires. C'est le cas de la ville de Paris dans *Zone*[9] et *La clôture*[10], exemples de « récits en éc(h)o », en correspondance, où le sauvage se pose comme outil controversé d'urbanité à cause de sa présence inhabituelle en ville.

2 Lorsque l'interaction entre les règnes naturels (minéral, végétal, animal), à la base de l'imaginaire rolien, s'approprie les coordonnées spatiales d'une ville américaine comme Savannah ainsi que les « terrains vagues » de l'intime aux prises avec le deuil, qu'en est-il du biomimétisme, de la représentation au rythme du vivant ? Comment le sauvage urbain se configure-t-il dans ce cas ? En interrogeant ainsi le rôle de la matérialité dans le processus créatif, l'impact de l'écocritique à l'intérieur du domaine francophone renouvelle l'approche de l'œuvre d'art face aux soucis environnementaux[11].

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

3 À travers l'analyse de *Savannah*[12], cette étude vise à identifier le rôle des éc(h)o-réseaux scripturaux face au sauvage urbain américain[13] — oxymore structurant l'entrelacs entre nature et ville dans un espace voué à la survie de l'état originaire — et à questionner la spécificité d'une symbiose entre règnes naturels et arts (littérature, photographie, cinéma) qui, d'après notre hypothèse, trouverait dans les reflets un outil pour faire décanter la parole sauvage, la parole issue du contexte naturel, dans une dimension qui lui est étrangère, celle de dire la mort par le vivant, non pour combler les vides et les pertes mais pour structurer l'urbain à l'aide du désordre et des marginalités ontologiques qui lui appartiennent. Par ailleurs, dans l'œuvre de Jean Rolin, la nature prend forme à travers un imaginaire toujours en mouvement, malgré l'inaction apparente des situations[14].

4 Ville natale de l'écrivaine Flannery O'Connor, Savannah ne constitue pas seulement le décor privilégié d'un voyage de retour — celui que Jean Rolin refait, après la mort de son amie Kate Barry, pour rassembler les souvenirs de cette femme — mais un dispositif d'enquête pour réactiver la mémoire par diffraction et réécrire le réel. L'approche topographique qui en résulte implique des marqueurs d'orientation mobiles, en fonction tant des moyens de transport évoqués que des visages non cadrés des personnages ou des distances imposées aux profils des lieux. Tout est fuyant et, comme le reconnaît Marc Augé[15], ceci fait de l'espace un lieu pratiqué, un lieu vécu. Le déplacement constitue ainsi le point d'orgue d'une technique narrative ouverte aux superpositions d'images et de plans de repères, ce qui accueille l'acte de filmer comme action concrète pour saisir le changement des relations entre l'humain et l'environnement. Dès le début, la passion pour la caméra assure à Kate une lecture inhabituelle de ce qu'elle observe. Sa vision à partir de l'avion produit un état de suspension qui permet au sol de se détacher pour aller vers le haut ; lorsque le personnage féminin se trouve en voiture, son point de vue regarde en arrière pour favoriser une approche à contre-courant de la situation. En effet, le jeu des repères introduit le trait caractéristique de ce texte de Jean Rolin où les détails font éclater la fixité de toute description en faveur de l'exploitation des ressources du possible.

> Auparavant, déjà, lors d'un séjour que nous avions fait au Maroc, Kate avait pris cette habitude de filmer, à l'aide d'un appareil miniature et d'une manière un peu compulsive, non pas même tout ce qui se pas-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

> sait autour d'elle, mais plutôt ce qui se déroulait à ses pieds — de telle sorte que les images de sols, et de chaussures, et en particulier des siennes, sont omniprésentes dans ces séquences filmées de quelques minutes —, excepté quand nous nous déplacions en voiture, auquel cas elle filmait sur les côtés ou sur l'avant de celle-ci. (p. 7-8)

5 La caméra oriente l'appropriation des détails selon une perspective personnalisée. Dans ce contexte, les personnages parsemés au fil des pages sont filmés de loin ou, en tout cas, identifiés à travers leurs pieds ou leurs jambes, autrement dit à travers leurs propres « moyens de transport » de manière à rendre moins visibles les sujets qui mènent l'enquête. Ce choix implique un effet d'atténuation de l'humain et permet de rendre visible le portrait d'une marginalité urbaine sans visage mais aux prises avec un état sauvage. Des SDF à Willy — le « héros prolétarien » (p. 68) qui accompagne Kate et l'écrivain en voiture dans leur tour à la découverte de Savannah et de son environnement — les interlocuteurs agissent toujours de manière déplacée afin de replacer le solitaire, l'abandonné, l'inapprivoisable au cœur de la ville. En suivant de près les parcours des personnages, la caméra découvre ainsi des lieux où domine l'exigence du réseau des règnes naturels pour soutenir la quête du vivant et assurer le confort face à une condition de perte. Comme le souligne Fritjof Capra[16], le monde n'existe qu'en termes de relations qui s'organisent de façon systémique, qui se créent et se recréent sans cesse. Par conséquent, filmer la nature en ville devient, pour Jean Rolin, une autre manière d'interroger les limites de l'humain et de faire ressortir les éléments de partage que la biodiversité comporte. L'attestation filmique ne s'arrête pas à leur enregistrement : elle exploite les différentes variations du reflet pour échapper aux contraintes documentaires. D'où la découverte paradoxale de l'humain là où le sauvage devrait l'emporter et du sauvage là où l'on ne l'attend pas.

1. Reflets

6 Image réfléchie ou en train de réfléchir, le reflet constitue un pilier de *Savannah* puisque, sur le plan temporel, il juxtapose le regard du présent et le regard tourné vers le passé. Ses effets sur la narration apparaissent constamment pour récupérer l'empreinte du personnage disparu, Kate, et de la matérialiser à travers des filtres ultérieurs

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

qui gardent l'atout de la transparence. Le regard passe progressivement sur les éléments artificiels — le rétroviseur de la voiture et la vitrine d'un musée — avant de s'arrêter et de choisir la flaque d'eau. L'image de Kate d'abord toute seule et ensuite avec l'écrivain se construit ainsi à travers la graduelle prise de conscience d'une sensibilité bioscripturale, comme si l'humain ne pouvait pas se passer de la nature pour exister. En effet, la présence en même temps des composants naturels engendre un équilibre qui s'autonourrit pour survivre en restituant aux connexions le pouvoir d'établir un espace communautaire.

> Lorsque Kate filme son reflet, ou nos deux reflets conjugués, dans le rétroviseur d'une voiture, dans la vitrine d'un musée ou de préférence dans une flaque d'eau, à la surface de laquelle il arrive que se reflètent aussi le couronnement d'un palmier ou le feuillage d'un arbre. (p. 8)

7 Comme les références végétales, les présences animalières contribuent également à bâtir d'autres reflets qui mettent en résonance les situations entre elles.[17] Le choix de la ville de Flannery O'Connor en propose un exemple significatif puisque Kate partage avec l'écrivaine américaine le « goût de l'intransigeance » et l'amour pour les paons. Rolin justifie ce sentiment entre parenthèses, à cause des « ocelles de leurs plumes, quand ils font la roue » (p. 13) et qui peuvent être comparés aux yeux de l'Église. Malgré leurs différences notamment en matière de religion, les deux femmes composent deux volets d'un quotidien dépaysé dans un contexte urbain. De plus, Flannery O'Connor, éleveuse de paons, attire l'attention vers la poule de Bantam qui pouvait marcher indifféremment en avant et à reculons ; cet animal est au cœur d'un reportage réalisé à Savannah par Pathé-News auquel Rolin fait référence pour introduire l'intérêt du voyage qu'il avait fait la première fois avec Kate.

8 Le reflet joue aussi avec les objets, ce qui en fait un mécanisme pour rendre la consistance dématérialisée des personnages, comme dans le cas suivant :

> On entre dans la chambre, on aperçoit notre reflet dans un miroir. Au-dessus d'un des deux lits est accroché un petit tableau moche, ou

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

> une reproduction d'un tel tableau, représentant un paysage côtier dominé par un phare bicolore. (p. 21)

9 Le pronom indéfini « on » introduit le souvenir déplacé de Kate et de l'écrivain lorsqu'ils rentrent dans un hôtel de Savannah et contribue à opposer la souplesse de l'humain à la solidité du non-humain. Cet exemple met en lumière la capacité du miroir d'engendrer une présence humaine et de présenter comme immobile un tableau de mauvaise qualité, en suggérant simplement l'hypothèse qu'il pourrait constituer une reproduction. Pour approfondir la mise en abîme de l'objectivation de ces constats, Rolin utilise la parenthèse qui isole sa réaction face aux données descriptives en nuançant l'effet d'indécision pour nourrir la narration : « (Il devait s'agir en fait du phare de Tybee Island, sur l'estuaire de la Savannah, dont je n'ai découvert que récemment l'existence.) » (p. 22).

10 Or les reflets entrent en action à travers la présence de la caméra qui les oriente de manière à constituer des chaînes parmi les règnes naturels (minéral, végétal, animal) et à assurer ainsi une continuité des vivants.[18] Par exemple, un arbre parmi les plus communs attire l'œil de Kate qui « l'habille » à travers une autre image végétale alors que l'auteur le filme pour situer les images l'une à côté de l'autre.

> Parmi d'autres arbres plus communs, ceux qui portaient de petites fleurs roses, en grappes, en même temps que des barbes de mousse particulièrement foisonnantes, et à propos desquels, en me désignant l'un d'entre eux — « Regarde comme c'est joli, ça, tu as vu cet arbre ? » —, Kate avait ajouté : « On dirait un chapeau, un chapeau avec des fleurs. » (p. 50)

11 Les deux images qui apparaissent pour indiquer un arbre quelconque dissèquent le matériau brut qui le compose ainsi que sa représentation, ce qui décante toute perspective de lecture et établit un double plan descriptif qui ne réconcilie pas toutes les dissemblances émergentes. C'est pourquoi le reflet reste actif et toujours à la recherche d'une démarche questionneuse du réel. À ce propos, outre la caméra et ses solutions techniques, celles qui interrogent l'ubiquité et la dilatation de la durée par des actions tant parallèles qu'elliptiques, Rolin a recours à un autre outil — naturel, cette fois — comme la flaque pour démonter tout aspect mécanique et saisir les ressources d'une op-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

tique souple dont les lois sont expérimentées à l'aide des végétaux. En effet, après la description du film réalisé par Kate concernant la visite au Colonial Park Cemetery, lieu caractéristique à cause de la présence des arbres à fleurs roses, l'auteur de *Savannah* introduit l'image d'une deuxième flaque-miroir. Il décrit d'abord comment Kate s'immobilise avant de dialoguer avec son reflet dans ce petit étang. C'est là qu'elle fait « signe à son reflet » (p. 51) pour ensuite inviter l'écrivain à la rejoindre et à la saluer « comme elle de la main ». À cette séquence suit la réflexion de Rolin, énième variation autour du reflet que celui-ci met entre parenthèses non seulement pour distinguer les deux plans et les présenter l'un à côté de l'autre mais pour reproduire aussi la morphologie de la flaque en soulignant son propre point de vue.

> (Les potentialités de niaiserie de cette image ne m'ont pas échappé — pour comble, la flaque où nous nous reflétons tous les deux est environnée de feuilles et de fleurs tombées des arbres et éparpillées sur le trottoir —, mais on comprendra que je ne l'envisage pas sous cet angle.) (p. 51-52)

12 Devant la maison de Flannery O'Connor, une autre flaque « apparaît ciblée de gouttes de pluie » (p. 52) mais sa spécificité consiste dans le fait que le couple ne se réfléchit pas et, quand le couple n'est pas là, il n'y a pas de végétaux. Certes, les flaques reviennent sans cesse mais seulement lorsqu'elles réfléchissent les personnages, elles se chargent de ceux-ci parce qu'en s'emparant de leurs caractéristiques, elles finissent par partager leurs ressources pour les exploiter du point de vue narratif. D'où le développement des interconnexions vers des actions paradoxales où s'impose un plaisir minimal :

> Auparavant, nous étions passés par un square près duquel Kate avait filmé les reflets de deux palmiers dans une flaque d'eau, puis son propre reflet en train de filmer les palmiers, avant de regarder, toujours filmant, la pointe de ses bottines mouillées par l'eau de la flaque : « Ça me rafraîchit les pieds ! » (p. 58)

13 Comme la flaque filtre les images, la photographie en amplifie les effets, notamment lorsque l'écrivain recherche les traces d'antan en les superposant avec celles d'aujourd'hui. Dans cette situation aussi, la végétation accompagne la quête du reflet, à savoir ce qui reste de

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

l'image d'autrefois, afin de recomposer ce qui a été soumis à la transformation imposée par le temps. Le fait d'insérer constamment la référence au monde vert ralentit le changement et permet aux deux profils de la même image d'être plus proches l'un de l'autre ; l'atténuation des dissonances temporelles — considérées comme déraisonnables — assure une proximité qui vise à figer le souvenir et à le mettre au présent.

> L'ayant enfin trouvé, lors de mon retour à Savannah, je me suis engagé dans une recherche évidemment absurde (et dont le caractère obsessionnel, ou compulsif, ne m'a pas échappé) des deux palmiers dont Kate avait filmé le reflet, en même temps, que le sien, dans une flaque d'eau, avec l'espoir qu'il finirait par pleuvoir [...] et que l'image, ou le fond de cette image, soit reconstituée à l'identique. (p. 59)

14 La capacité de réfléchir soutient alors un réseau où les flaques font interagir l'humain et le naturel, l'humain et l'appareil-photo avec ses atouts technologiques mais elles entament également le dialogue avec les arts de l'image. Kate pratique une sorte de mise en abîme pour mettre à l'abri les reproductions possibles du réel.

> Tandis que Kate filme cette photographie, son image se reflète furtivement — et fortuitement, dans ce cas, autant que l'on puisse en juger — sur le verre qui la protège, assez nettement pour que l'on voie qu'elle porte un t-shirt blanc. (p. 61)

15 De plus, l'humain et le non-humain collaborent afin que le non-humain cadre à nouveau l'humain — lorsque Kate entre dans un centre commercial, c'est son reflet qui reste sur la porte vitrée (p. 69). À la souplesse des flaques correspond celle de la caméra qui oriente le va-et-vient des images filmées en mouvement : « Dans le film suivant c'est tout d'abord le sol qui apparaît, marbré de flaques d'eau où des choses se reflètent » (p. 45).

16 La technique des reflets ainsi que le recours aux parenthèses apparaissent ainsi incontournables pour saisir une « éco-écriture », une écriture qui établit des résonances à travers les outils de la nature et qui se voue au décalage et aux doubles plans pour sauvegarder les différentes voix de la narration. Flaques et photos matérialisent les reflets au profit d'un enchaînement par analogies. Mais, en vue d'une

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

relation de fusion, l'écart s'installe pour mettre en œuvre le flux textuel et l'exhiber. Le fait de trouer le texte et d'y fixer des points de raccord engendre des échos visuels capables de constituer un réseau d'auto-référentialité : malgré le deuil, la continuité du vécu est ainsi garantie.

2. Réseaux

17 La ville de Savannah se fait reconnaître par la chaleur au moment de l'atterrissage et le marbre polychrome de l'aéroport, conditions immuables par rapport au premier voyage. Le point de vue différent émerge ensuite par la récupération des images filmées de Kate où la perspective suit l'écrivain de dos, « marchant vers l'extrémité de la coursive la plus proche de l'intersection de River Street et de Martin Luther King Jr. Avenue » (p. 19). Si les données spatiales dévoilent une précision géométrique, la présence des végétaux et des humains assure une image souple, moins rigide de la ville. À la précision géométrique des données spatiales correspond une approche souple de la ville telle que la présence des végétaux et des humains peut assurer. Avec leur double identité orientée vers une lecture anthropomorphe de leurs formes, les premiers entament un dialogue avec les seconds. L'analogie entre parenthèses et le constat du bruit des gens en plein air déploient l'interconnexion entre les espèces sous forme d'écho. Dans ce cas, la variété sonore implique une traduction visuelle de la biodiversité, comme le confirme le projet *The Great Animal Orchestra* que le musicien et bioacousticien Bernie Krause a réalisé avec le groupe londonien United Visual Artists (UVA) en 2016 à l'occasion d'une exposition soutenue par la Fondation Cartier pour l'art contemporain de Paris. [19]

> Au niveau de celle-ci, sous de grands arbres portant de ces longues traînes de mousse espagnole (plus joliment appelée « fille de l'air ») que sans doute on ne distingue pas dans la nuit, des groupes de gens, noirs pour la plupart, s'apostrophent assez bruyamment pour que l'on en retire l'impression qu'un sérieux différend les oppose. (p. 19)

18 La perception de la distance temporelle anime une autre vue de Savannah en s'appuyant toujours sur le réseau que la nature engendre. Mais si Rolin récupère les images de cette ville (le pont suspendu, les

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

prairies inondées et le marais de la rive nord) par la proximité avec le souvenir d'antan, les références aux aigrettes « à la lumière oblique », aux écureuils traversant les bois et parfois écrasés sur les bords de l'autoroute (p. 120) l'empêchent de tomber dans le piège du cliché et favorisent le dynamisme des détails dans la prise de vue de l'urbain. L'écriture de Rolin revisite les coordonnées spatiales en cherchant des points de raccord narratifs prêts à faire éclater la fixité du descriptif à travers des réseaux d'échos. La superposition concerne aussi la possibilité de rapprocher des images d'autrefois mais aussi au présent. Par exemple, la mousse espagnole qui revient souvent pour accompagner le décor de la ville confirme que le végétal représente un élément indispensable de l'urbain puisqu'il est à l'origine de tout écosystème.

> Dans la dernière partie de Martin Luther King Jr., toutefois, l'air frais qui montait de la rivière et l'ombre ménagée par les grands arbres que j'ai déjà mentionnés, pavoisés de mousse espagnole, entretenaient une température un peu moindre [...] filait droit entre deux alignements de palmiers, jusqu'au point où la chaussée du pont suspendu, le Tamadge Memorial Bridge, la franchissait en hauteur [...] Devant moi, là où MLK Jr. venait se jeter dans River Street, la rivière apparaissait, brièvement, sous une voûte de branches auxquelles pendaient ces longues barbes de mousse. (p. 25)

19 Jean Rolin insiste sur la nécessité de fixer les coordonnées qui permettent d'ordonner l'espace urbain américain. À l'intersection des rues s'élèvent souvent des monuments historiques dont l'écriture évoque la présence de manière ponctuelle (p. 31-33). C'est le cas du monument honorant les Chasseurs Volontaires de Saint-Domingue au milieu de la place Franklin Square dont l'écrivain précise la fonction de marqueur spatial par rapport tant à l'histoire de Savannah qu'aux déambulations de la sienne. Cet appel à l'horizontalité incite au collage pour reconstituer un espace compact, comme celui des villes américaines soumises à une urbanisation rapide jusqu'à la fin du XIXème siècle [20]. L'itinéraire que l'écrivain reprend met à l'épreuve l'assemblage entre le réel gardé par le souvenir et le réel filmé afin que le mouvement de proximité et d'éloignement à la fois puisse densifier le visuel. La grande Histoire et la petite Histoire ne peuvent pas se passer de la mémoire qui, comme le témoigne le développement récent

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

des *memory studies*, sollicite une approche différente à la notion de passé et aux valeurs identitaires qu'il met en question. L'écart que la mémoire établit entre passé et présent, entre présent individuel, minuscule et présent collectif, laisse émerger l'espace de la reconstruction, de la fragilité avec les nuances et les paradoxes de l'urbain dont le sauvage en ville représente un exemple désormais incontournable. Par ailleurs, la perspective adoptée par l'écriture rolienne visualise l'urbanité perdue et parsème les graines culturelles d'un goût du patrimoine qui fait semblant d'assurer une continuité narrative mais qui, avec ses intermittences, recentre la nature comme élément sous-jacent du récit, capable d'englober les séquences urbaines sous forme d'éclats d'un réel changeant. L'action des forces centrifuges des choix artistiques de l'auteur implique la dissolution du bâti et la résilience de l'origine végétale de l'espace. Le retour à la nature — en particulier, au monde vert qui constitue le règne le plus répandu de la planète, d'après Stefano Mancuso [21] — coïncide avec le retour sans cesse de l'image de Kate. L'écriture de Rolin s'insinue ainsi dans la ville de Savannah pour la mettre en mouvement entre archive et enquête, deux dispositifs documentaires qui épurent la douleur du « je » et la déplacent dans l'objet urbain. Comme le reconnaît Laurent Demanze [22], le souci documentaire avec la nécessité de classer, de répertorier s'associe désormais dans l'écriture contemporaine au besoin de restituer la singularité des êtres et des situations. La ville américaine absorbe ainsi le deuil de l'écrivain. Le caractère géométrique de la ville s'appuie sur l'expression « à l'angle de », une trace de l'approche photographique comme si la géométrie croisait la photographie pour acquérir une attestation de profondeur et échapper à la monotonie des données. La photographie aiguise la géométrie naturelle et architecturale à tel point que l'écriture propose une prise de vue qui joue avec la contre-plongée pour déguiser la ville en fonction du souvenir de Kate mais sans négliger le besoin de régler les distances apparentes et jamais accomplies. Une forme de mélancolie apparaît à travers une interrogation continuelle de la représentation. À ce propos, *Sur la photographie* de Susan Sontag (1977) et *La Chambre claire* de Roland Barthes (1980) partagent la tension qui s'établit entre *studium* et *ponctum* : en effet, la photographie garde les traces, sous forme d'empreintes, que le passé laisse émerger comme marques du réel. Par conséquent, Rolin reconstruit la carte urbaine comme « remise en mémoire » (p. 35) et en justifie l'attrait à travers l'indécidable. Les co-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

ordonnées urbaines agissent ainsi de manière différente. D'une part, l'auteur s'en empare pour localiser les endroits publics sur la carte — comme le motel Best Western « situé à l'intersection de Bay Street et de Martin Luther King Jr. Avenue » (p. 23) — et, de l'autre, dans le réservoir personnel des suggestions d'antan. C'est le cas d'un autre motel où l'écrivain et Kate avaient logé en 2007 et qui entretemps a changé de nom : La Promenade — nom repris par Kate pour l'indiquer dans son reportage — est devenu le Savannah River Inn (p. 24). Exemples de doubles points de vue et témoins des transformations de l'espace urbain, ces deux motels mettent en tension le statisme des repères spatiaux en créant un réseau perméable à toutes les transformations de ses composants. Les échos ne s'établissent pas seulement au niveau temporel mais aussi au niveau spatial. Dans ce cadre, l'image réfléchie du même bâtiment se prête à faire émerger la notion de sauvage.

> À la limite du terrain occupé par le motel à l'abandon, j'ai retrouvé le sentier sauvage (au sens où on le dit d'un camping), résultat de plusieurs années de piétinement, qui franchit le dénivelé entre Williamson et River en évitant un détour, et que Kate désigne quelque part comme « l'autre petit chemin » (p. 33).

20 Lié à un état de ruine, possible raccourci loin des parcours officiels, le sauvage attire Kate et l'écrivain à cause de sa nature indéterminable. Terrain vague, lieu indécis et mouvant, il se prête à évoquer un écosystème scriptural où la précision des données est investie par la contamination des endroits naturels. Le détroit d'Arthur Kill qui a la forme d'un « coude assez marécageux » (p. 36) et qui est plein de parties de vieux navires peut être traversé puisqu'il est comparé à « une prairie spongieuse » (p. 36). De même, les végétaux établissent un lien étroit avec l'idée de limite spatiale en fonction tant des minéraux que des animaux. Ils animent le décor pour montrer comment leur présence (qui tend à s'approprier les espaces libres) est signe de la perte d'activités humaines. Par conséquent, le vivant ne résiste ni dans les hôtels ni dans les clôtures dont Rolin se sert pour essayer de protéger toutes sortes de vie. Certes, les portes et les fenêtres sont murées alors que les barreaux des grilles — là où celles-ci sont encore disponibles — permettent « le passage d'un chien » (p. 26). Mais, face à ces délimitations, la végétation apparaît nécessaire pour souligner tant

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

l'état de ruine que la luxuriance du paysage. Près d'une « centrale électrique désaffectée » (p. 38) poussent des palmiers. Si les plantes qualifient le caractère sauvage de Savannah, la faune urbaine renvoie à la dimension désertique de la ville. À ce propos, Rolin évoque les quiscales, des oiseaux qui permettent de relier le climat de la Géorgie à celui de l'Amérique tropicale. De plus, l'écrivain s'en sert pour introduire le problème de la pollution ; en effet, les quiscales luttent avec les mouettes pour s'emparer les poubelles. L'attention portée ainsi aux déchets active l'analogie avec l'humain puisque la pourriture exacerbe l'état d'abandon en reconnaissant que toutes les espèces partagent les mêmes comportements.

21 Outre le visage du chauffeur Willy, semblable à celui d'un « hippopotame malicieux » (p. 68), un petit homme sur le quai du fleuve est comparé aux quiscales qui piquent ou retournent « des objets éparpillés sur le sol du parking » (p. 42), tout cela entre parenthèses pour personnaliser le point de vue de l'écrivain. De plus, Rolin insiste sur les oiseaux comme trace d'un état de décomposition lorsqu'il reprend l'épisode filmé du tatou mort sans négliger tout de même les cardinaux — « des oiseaux rouges, magnifiques » (p. 83) — qui apparaissent « dans un buisson [comme] quelque chose d'invisible » (p. 83). Au rôle ambivalent des oiseaux correspond aussi la métamorphose des animaux : une espèce s'empare des comportements d'une autre, comme dans le cas des « tourterelles minuscules qui se faufilaient dans l'herbe comme des souris » (p. 134) ou des tortues qui font de la gymnastique comme les humains (p. 115). L'entrelacs des relations urbaines se fonde alors sur la complicité des échos que l'écriture établit entre le végétal, l'animal et le minéral[23]. Le point de vue éclaté soutient cet éc(h)o-système fait de renvois d'un élément naturel à l'autre, de perméabilité de l'espèce à la page, d'analogies structurelles et fonctionnelles. Cependant, cette amplification rhizomique, au cœur des propos de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, est accrue par les effets artistiques que les interconnexions entre la nature et les mécanismes visuels engendrent. Le végétal débordant envahit la phrase en la fissurant comme les plantes dans les murs. Et cette trace sauvage apparaît dans les bribes de séquences mises l'une à côté de l'autre à l'aide de la ponctuation simple, mais surtout dans l'ordre bouleversé des composants de la phrase qui met au premier plan la forme des ra-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

cines d'un arbre, tortueuses comme la phrase elle-même, de manière à ce que l'image puisse capturer le vivant.

> Noueuses, les racines d'un arbre débordent sur le trottoir, les flaques d'eau sont nombreuses et vastes, on sent qu'il vient de pleuvoir. On entend le bruit régulier que font sur les dalles de ciment les talons de Kate. La caméra s'attarde sur des petites plantes poussant dans les fissures ou dans les jointures du revêtement, de ces « mauvaises herbes » que Kate aimait tout particulièrement. (p. 54)

22 Les données sensorielles — de l'image au bruit — sont ainsi enregistrées selon une technique filmique qui assure la priorité à l'étalement des détails avant d'en approfondir la source et d'en apprécier la qualité. Les « mauvaises herbes », ainsi que la friche et les différentes formes de déchets, constituent enfin la trace de la beauté et la force du sauvage [24], d'un sauvage qui se fait moteur des réseaux scripturaux pour réinvestir le projet d'urbanisation, en englobant aussi tout ce qui devrait se présenter sous forme d'anéantissement de l'humain (de la pourriture à la mort) et en aiguiser les effets paradoxaux mais prêts à restituer un état d'émerveillement et, pour le dire avec Baptiste Morizot, à « raviver les braises du vivant » [25].

3. Sauvage urbain

23 L'approche filmique mettant les éco-réseaux en résonance en fonction de l'espace et du temps se traduit dans une écriture du montage qui rassemble ce qui est séparé, tout en laissant des interstices où l'inerte dialogue avec le vivant. C'est là que le sauvage énonce le désir de la nature et invite à repenser la vision du monde. Filmer à partir du sol ou chercher les profils des personnages en les décentrant dissolvent la ville dans le contexte urbain, comme le reconnaissent Melvin Webber et Françoise Choay [26], mais, loin d'en faire une ville morte, ces actions réinstallent dans la page le mythe de la « ville-nature américaine » [27]. Entre détails géographiques et terrains vagues, Rolin fait du sauvage urbain une manière pour se réapproprier le vivant et y enraciner des modes de vie. La nature en ville n'est pas seulement l'affirmation visible d'une ville en crise avec ses usines désaffectées, ses motels à l'abandon, ses cimetières de navires, mais une garantie pour l'existence de l'urbain. Loin de retrouver sa place prioritaire

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

dans le monde, elle accueille le deuil d'un univers rétréci — à cause de la mort de Kate — pour donner à l'écrivain l'occasion de retrouver des espaces interstitiels où seulement l'écriture peut envisager l'improbable et trouver les moyens pour l'exprimer. En déstructurant l'urbain par les arts filmiques, Rolin capte alors les ressources de l'éco-écriture : mettre en réseau le sauvage pour revenir à la vie là où elle n'existe plus (où elle est en danger) pour la réenchanter. Face au deuil personnel, la résistance organisée par la nature déploie la survie scripturale des sentiments.

André, Marie-Odile, Sennahuser, Anne, *Jean Rolin, une écriture in situ*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2019.

Bennet, Michael, W. Teague, David W. (éds), *The Nature of Cities : Ecocriticism and Urban Environnements*, Tucson : University of Arizona Press, 1999.

Blanc, Nathalie, Breteau, Clara, Guest, Bertrand, *Pas de côté dans l'écocritique francophone*, in : *L'Esprit créateur*, v. 57, n. 1, spring 2017.

Bouvet, Rachel, White, Kenneth (éds), « Le nouveau territoire : l'exploration géopoétique de l'espace », *Figura*, 18, 2008.

Capra, Fritjof, *The Web of Life : A New Understanding of Living Systems*, New York : Anchor Books, 1990.

Clavel, Joanne, « L'art écologique : une forme de médiation des sciences de la conservation ? », in : *Natures Sciences Sociétés*, 20/4, 2012, p. 437-447.

Clément, Gilles, *Le jardin en mouvement*, Paris : Sens & Tonka, 2001.

Clément, Gilles, Béalu, François, *Éloge de la friche*, Paris : Lacourière-Frélaut, 1994.

Coccia, Emanuele, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Bologna : Il Mulino, 2018.

Codex Urbanus, *Pourquoi l'art dans la rue ? Origines et contours d'un mouvement majeur et sauvage de l'art contemporain*, Grenoble : Critères éditions, 2018.

Del Curto, Mario, *Humanité végétale*, Paris : Actes Sud, 2019.

Krause, Bernie, *Le grand orchestre des animaux*, Paris : Flammarion, 2018.

Mancuso, Stefano, *Botanica. Viaggio nell'universo vegetale*, Sansepolcro : Aboca, 2017.

Mancuso, Stefano, Viola, Alessandra, *Verde brillante : sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, Florence : Giunti, 2015.

Maumi, Catherine, *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*, Paris : Éditions de la Villette, 2008.

Morizot, Baptiste, *Raviver les braises du vivant*, Arles : Actes Sud, 2020.

Penone, Giuseppe, Gioni Massimiliano, *Matrici*, Milan : Mondadori, 2017.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Rolin, Jean, *La clôture*, Paris : P.O.L, 2002.

Rolin, Jean, *Savannah*, Paris : P.O.L, 2015.

Rolin, Jean, *Zone*, Paris : Gallimard, 1995.

Schoentjes, Pierre, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Marseille : Wildproject, 2015.

Schuinten, Luc, *Vers une cité végétale. Projets urbains et ruraux de demain*, Bruxelles : Mardaga, 2010.

Termite, Marinella, « La nature en ville : les éc(h)o-réseaux de Jean Rolin » in : *Studia Universitatis Babes-Bolyai. Philologia* LXIV, n. 4, 2019, p. 261-270.

Thouroude, Guillaume (éd), *Jean Rolin : une démarche déambulatoire* in : *Loxias*, n. 65, 15 juin 2019.

Webber, Melvin, *L'urbain sans lieu ni bornes*, trad. Xavier Guillot, éd. Françoise Choay, La Tour-d'Aigues : Éditions de l'Aube, 1998.

Westphal, Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris : Minuit, 2007.

---

1 Gilles Clément, *Le jardin en mouvement*, Paris : Sens & Tonka, 2001.

2 Stefano Mancuso, *Botanica. Viaggio nell'universo vegetale*, Sansepolcro : Aboca, 2017.

3 Luc Schuinten, *Vers une cité végétale. Projets urbains et ruraux de demain*, Bruxelles : Mardaga, 2010.

4 Voir la rétrospective des œuvres de Giuseppe Penone au Centre Pompidou, de 2001 à 2002, avec notamment *Peau de feuilles* et *Respirer l'ombre*.

5 Mario Del Curto, *Humanité végétale*, Paris : Actes Sud, 2019.

6 Codex Urbanus, *Pourquoi l'art dans la rue ? Origines et contours d'un mouvement majeur et sauvage de l'art contemporain*, Grenoble : Critères éditions, 2018.

7 « L'art écologique : une forme de médiation des sciences de la conservation ? », in : *Natures Sciences Sociétés*, 20/4, 2012, p. 437-447.

8 Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris : Minuit, 2007 ; Rachel Bouvet, Kenneth White (éds), « Le nouveau territoire : l'exploration géopoétique de l'espace », *Figura*, 18, 2008 ; Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Marseille : Wildproject, 2015.

9 Jean Rolin, *Zone*, Paris : Gallimard, 1995.

10 Jean Rolin, *La clôture*, Paris : P.O.L, 2002.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

11 Voir Nathalie Blanc, Clara Breteau, Bertrand Guest, *Pas de côté dans l'éco-critique francophone*, in : *L'Esprit créateur*, v. 57, n. 1, spring 2017.

12 Jean Rolin, *Savannah*, Paris : P.O.L, 2015.

13 Michael Bennet, David W. Teague (éds), *The Nature of Cities : Ecocriticism and Urban Environnements*, Tucson : University of Arizona Press, 1999.

14 Marie-Odile André, Anne Sennahuser, *Jean Rolin, une écriture in situ*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2019 ; Marinella Termite, *La nature en ville : les éc(h)o-réseaux de Jean Rolin* in : *Studia Universitatis Babes-Bolyai. Philologia* LXIV, n. 4, 2019, p. 261-270; Guillaume Thouroude (éd), *Jean Rolin : une démarche déambulatoire* in : *Loxias*, n. 65, 15 juin 2019.

15 Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, « La Librairie du XXIe siècle, 1992.

16 Fritjof Capra, The Web of Life : A New Understanding of Living Systems, New York : Anchor Books, 1990.

17 À ce propos, la bibliographie disponible sur le site du projet « Animots », coordonné par Anne Simon (EHESS-CNRS), constitue une ressource incontournable pour les études dans ce domaine.

18 Emanuele Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Bologna : Il Mulino, 2018.

19 Bernie Krause, *Le grand orchestre des animaux*, Paris : Flammarion, 2018.

20 Voir Augustin Berque, *Le sauvage et l'artifice*, Paris : Gallimard, 1987 ; Cynthia Ghorra-Gobin, *Villes et société urbaine aux États-Unis*, Paris : Armand Colin, 2003.

21 Stefano Mancuso, Alessandra Viola, *Verde brillante : sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, Florence : Giunti, 2015.

22 Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris : José Corti, 2019.

23 Voir, à ce propos, les études de Anne Simon (notamment le numéro 328 de décembre 2017 de la « Revue des Sciences Humaines »), de Baptiste Morizot (en particulier, *Sur la piste animale*, Arles : Actes Sud, 2018), de Stéphanie Posthumus et Louisa Mackenzie (*French Thinking about Animals.* East Lansing : Michigan State UP, 2015), de Julien Weber (*Donner sa langue aux bêtes. Poétique et animalité de Baudelaire à Valéry*, Paris : Garnier, 2018) et le collectif *Mots de faune* (Macerata : Quodlibet, « Ultracontemporanea », 2020).

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

24 Gilbert Cochet, Stéphanie Durand, *Ré-ensauvageons la France. Plaidoyer pour une nature sauvage et libre*, Arles : Actes Sud, « Mondes sauvages », 2018.

25 Baptiste Morizot, *Raviver les braises du vivant*, Arles : Actes Sud, 2020. Voir également l'étude de Jane Bennett, *The Enchantment of Modern Life* (Princeton : Princeton University Press, 2001).

26 Melvin Webber, *L'urbain sans lieu ni bornes*, trad. Xavier Guillot, éd. Françoise Choay, La Tour-d'Aigues : Éditions de l'Aube, 1998.

27 Catherine Maumi, *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*, Paris : Éditions de la Villette, 2008.

Français
Animée par une attention exigeante aux enjeux d'une écopoétique qui teste la notion d'espace, l'œuvre de Jean Rolin arpente des parcours apparemment documentaires mais capables d'en faire ressortir l'authenticité à travers les filtres littéraires. C'est le cas de Paris dans *Zone* (1995) et *La clôture* (2002), exemples de « récits en éc(h)o » où le sauvage se pose comme outil controversé d'urbanité à cause de sa présence insolite en ville. Mais lorsque l'interaction entre les règnes naturels (minéral, végétal, animal) s'entremêle aux coordonnées spatiales américaines — comme dans *Savannah* (2015) — en exprimant les « terrains vagues » de l'intime aux prises avec le deuil, qu'en est-il du biomimétisme ? Comment le sauvage urbain réenchante-t-il le vivant face à la mort ?

English
Animated by a profound attention to the stakes of an ecopoetics that puts to the test the notion of space, the work of Jean Rolin engages in approaches that are seemingly documentary but able to bring out authenticity through literary filters. This is the case with Paris in *Zone* (1995) and *La clôture* (2002), examples of 'récits en éc(h)o' where wildness becomes a controversial apparatus of urbanity. But when the interaction between non-human worlds (mineral, vegetable, animal) takes on American spatial coordinates – as in *Savannah* (2015) – in expressing the "wastelands" of intimacy in the midst of grief, what is the situation of biomimicry? How does urban wildness reenchant the realm of the living in the face of death?

Mots-clés
reflets, réseaux, sauvage urbain

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Keywords
reflections, networks, urban wildness

Marinella Termite
Professore associato/Maître de conférences de Littérature française, Groupe de Recherche sur l'Extrême Contemporain (GREC), Università degli Studi di Bari, Piazza Umberto I, 70121 Bari (Italie)

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.