



HAL
open science

La question des déchets dans la littérature contemporaine : quelle écriture de la décharge ?

Louise Russeil

► **To cite this version:**

Louise Russeil. La question des déchets dans la littérature contemporaine : quelle écriture de la décharge ?. Littératures. 2022. dumas-03729330

HAL Id: dumas-03729330

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03729330>

Submitted on 20 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

**MASTER 2 ÉTUDES LITTÉRAIRES : CRÉATION, RÉCEPTION,
REPRÉSENTATION**

La question des déchets dans la littérature contemporaine : quelle écriture de la décharge ?



Sous la direction de
Florence de Chalonge, Professeure des universités

Soutenu le 28 juin 2022 par
Louise Russeil

¹ La photographie de couverture « Entering Agboglobshie » prise par Fairphone est une image sous licence Creative Commons et n'a pas fait l'objet de modifications de notre part.

Remerciements

Mes remerciements vont tout naturellement à Florence de Chalonge pour sa bienveillance, sa confiance envers mon projet et ses éclaircissements précieux.

Je dédie ce travail à mes proches, parents et amis, et les remercie de leurs encouragements et leur soutien constant.

Introduction

Ce qu'il y a de plus important à étudier dans une société, ce sont ses tas d'ordures².

Ces mots attribués à Marcel Mauss, considéré comme le fondateur de l'anthropologie française, sont révélateurs d'un intérêt scientifique pour la question des déchets. Pourtant au premier abord, ils ne paraissent pas dignes d'être considérés et encore moins d'être étudiés dans un cadre universitaire. La répulsion qu'inspire le rebut s'est longtemps assortie d'une absence de valeur épistémologique. On retrouve d'ailleurs cette notion de perte de valeur dans l'étymologie du mot : *déchet* ou *déchié* en ancien français, qui décrit la diminution de la valeur d'une chose, est un substantif verbal du verbe *déchoir* qui tire son origine du verbe latin *cadere* qui signifie « tomber, perdre ». Un déchet c'est donc ce qu'on laisse tomber, au sens propre et figuré, ce dont on n'a plus l'utilité. C'est peut-être la notion d'utilité au cœur de la notion de déchet qui pourrait expliquer le désintérêt commun pour cette matière. La faute est aussi du côté de la perception que les hommes ont des déchets, notamment à cause des perceptions sensorielles associées aux déchets, qu'ils considèrent comme désagréables. L'odorat en est l'une des principales. La répulsion envers les déchets, qui coïncide avec l'avènement d'une doctrine hygiéniste dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, a été brillamment expliquée par Alain Corbin dans *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social*³. Tout comme l'odorat, la perception des déchets relève bien d'une construction sociale. Mais la recherche doit passer outre cette répulsion sensorielle et psychologique que procurent les déchets pour en faire un sujet d'étude épistémologique. L'intérêt croissant pour l'écologie, c'est-à-dire l'étude de l'interaction entre les organismes vivants et leur environnement d'un point de vue scientifique, et selon le grand public, la responsabilité de l'homme envers l'environnement d'un point de vue éthique et politique, a suscité un regard neuf sur les déchets qui sont désormais envisagés comme les produits problématiques de la révolution industrielle, de l'urbanisation et de la société de consommation. Ils constituent une grande source de pollution des sols et de l'air et relèvent en cela d'un sujet d'inquiétude écologique par la dégradation de l'environnement qu'ils opèrent. Si le fait de produire des déchets organiques est proprement humain et anodin d'un point de vue écologique (le phénomène de biodégradation est un processus naturel), c'est l'accumulation d'ordures dans l'espace urbain et le caractère toxique et non biodégradable de nouvelles matières (plastiques, engrais) qui ont transformé les déchets en une problématique éminemment importante. La question de la gestion des déchets s'est posée lors de la création et de

2 Marcel Mauss cité en quatrième de couverture de l'ouvrage suivant : Cyrille Harpet, *Du déchet : philosophie des immondices*, Paris, L'Harmattan, 1999.

3 Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, 2016.

l'expansion des villes, et c'est à ce moment que se sont développés les égouts, les poubelles et les voiries. Parmi les divers moyens de traitement des déchets, la décharge est le lieu qui stocke les matières déchues. Nous distinguerons par la suite différents types de décharges.

Littérature environnementale, écocritique et écopoétique

Il n'a pas fallu attendre le XXI^e siècle pour qu'une littérature dite « environnementale » émerge et prenne en charge des questions d'ordre écologique. Des œuvres littéraires montrant un certain attachement à la nature et aux atteintes qui lui sont portées apparaissent en effet dès la moitié du XX^e siècle en France. On peut citer là des auteurs tels que Romain Gary, Pierre Gascar, Jean-Marie Le Clézio ou Jean-Loup Trassard dont les textes témoignent d'une certaine conscience environnementale avant l'heure⁴. On date couramment l'émergence de la littérature environnementale dans les années 1980. Cette mouvance littéraire a évolué au cours des ans, et si à ses débuts elle se voulait l'expression de la naturalité, l'un des enjeux actuels de la littérature environnementale est désormais la représentation de l'urbanité.

Comme tout nouveau phénomène littéraire, la critique s'en empare rapidement. Ainsi, c'est dans le dernier quart du XX^e siècle qu'un champ critique nouveau s'est intéressé au rapport entre littérature et environnement avec des textes fondateurs tels que *The environmental imagination*⁵ de Lawrence Buell ou *The ecocriticism reader : landmarks in literary ecology*⁶ écrit par Cheryll Glotfelty et Harold Fromm. Ce champ critique est l'écocritique (substantif issu de l'anglais *ecocriticism*), qui a émergé dans les années 1970 aux États-Unis et qui aborde des sujets et concepts aussi divers que les pollutions, la nature sauvage, la cause animale, l'habitat, la terre, l'apocalypse⁷... Ce champ critique est influencé par la tradition anglo-saxonne de longue date pour le *nature writing*⁸ et l'empreinte américaine sur l'écocritique est assez significative puisqu'elle développe une certaine conception de la nature proprement américaine où la nature est considérée comme constitutive de l'identité nationale américaine et se définit principalement par la *wilderness*, une nature très différente de celle qu'on peut trouver en Europe de l'Ouest. Cette nouvelle catégorie critique est définie par ses théoriciens comme « l'étude de la relation entre la littérature et l'environnement physique⁹ » selon Joseph W. Meecker, ou encore « l'application de l'écologie et de

4 Sara Buekens étudie ce corpus dans sa thèse : *Émergence d'une littérature environnementale : Gary, Gascar, Gracq, Le Clézio, Trassard à la lumière de l'écopoétique*, Genève, Librairie Droz, 2020.

5 Lawrence Buell, *The environmental imagination : Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

6 Cheryll Glotfelty et Harold Fromm, *The ecocriticism reader : landmarks in literary ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996.

7 « Pollutions », « Positions », « Pastoral », « Wilderness », « Apocalypse », « Dwelling », « Animals », « The Earth » sont les chapitres de l'ouvrage de Greg Garrard, *Ecocriticism*, London, Routledge, 2004.

8 Dans la tradition du *nature writing* on peut citer Henry David Thoreau ou Ralph Waldo Emerson comme précurseurs et auteurs principaux.

9 Joseph W. Meecker, *The Comedy of Survival : Studies in Literary Ecology*, New York, Scribner, 1974. Cité et traduit

concepts écologiques à l'étude de la littérature¹⁰ » selon William Rueckert. Cette dernière définition met en lumière l'orientation idéologique de l'écocritique et explique en partie les difficultés d'insertion de ce champ critique au sein du paysage universitaire français à cause d'une certaine méfiance des universitaires français envers le militantisme et un rapport à la nature différent entre le monde anglo-saxon et le monde français¹¹. L'écocritique permet néanmoins de répondre aux questionnements que pose « l'anthropocène », ère durant laquelle l'homme a eu une action sur la planète Terre et dans laquelle notre monde contemporain s'insère. Ouvrant des brèches thématiques dans une littérature encore largement anthropocentrée, l'écocritique propose de penser le décentrement de l'homme.

Cette « nébuleuse théorique¹² » qu'est l'écocritique a donné naissance à l'écopoétique, néologisme formé du latin *oikos* (maison) et *poièsis* (le travail de l'artisan), qui renvoie par l'utilisation de ce dernier terme à une attention portée sur le « faire » littéraire, plus que dans l'écocritique. La transdisciplinarité qui caractérise l'écocritique s'efface pour laisser place à une plus grande importance de la discipline littéraire. Il s'agit d'explorer les mêmes questions environnementales que l'écocritique, mais en contexte littéraire, ce qui exige donc l'importation de méthodes spécifiquement littéraires pour l'analyse des textes : l'analyse discursive, énonciative et narrative. Cette analyse spécifique ne se départit pas du système à deux têtes fond/forme au cœur de toute critique littéraire. Elle ne fait pas non plus l'économie de questionnements éthiques, au contraire (on peut citer là le jeu de mots « écopoét [h] ique » inventé par un groupe de recherche universitaire consacré à la question¹³).

Il convient ici de signaler les enjeux actuels auxquels est confrontée l'écopoétique. Ce champ critique a pour tâche de penser ensemble l'« axe politique » et l'« axe poétologique »¹⁴ comme l'explique Jean-Christophe Cavallin. Il s'agit notamment de remettre en question l'attitude qui consiste à penser en termes de « sacrifice » dès qu'un écrivain se concentre sur l'aspect activiste de son art comme si, dès lors, son œuvre n'avait plus de valeur esthétique.

Une littérature « marron »

dans Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015, p. 21.

10 William Rueckert, « Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism », *The Iowa Review*, Vol. 9, N°1 (Winter 1978), p. 71-86. Cité et traduit dans P. Schoentjes, *op. cit.*, p. 24.

11 Ces observations sont tirées de l'ouvrage suivant : Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 21-24.

12 Julien Defraeye, Élise Lepage, « Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain », *Études littéraires*, Vol. 48, n° 3, 2019, p. 7-18, disponible à l'adresse suivante : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2019-v48-n3-etudlitt04741/1061856ar/>.

13 Il s'agit de l'atelier de recherche OIKOS du Centre de Recherches sur les Sociétés et Environnements en Méditerranée à l'Université de Perpignan Via Domitia.

14 Jean-Christophe Cavallin, « Vers une écologie littéraire », in Jean-Christophe Cavallin et Alain Romestaing (dir.) « Écopoétique pour des temps extrêmes », *Fabula-LhT*, n° 27, novembre 2021, <https://www.fabula.org/lht/27/cavallin.html>.

Si les corpus étudiés par les théoriciens français de l'écopoétique évoquent plutôt la nature, force est de constater qu'elle est relativement absente ou détériorée au plus haut point dans les textes de notre corpus. Il s'agit moins de rendre compte de la nature que d'évoquer les menaces qui pèsent sur elle, notamment la pollution et sa dégradation. Le thème des déchets a encore une position de marge, à la fois dans la production littéraire contemporaine et dans la critique universitaire. Néanmoins, Alain Romestaing, Pierre Schoentjes et Anne Simon affirment sa présence de plein droit dans le champ d'action de l'écopoétique : « Si les regards se tournent logiquement vers la nature — sauvage, rurale ou citadine —, les univers pollués, les zones de friches ou de désastres, les terrains vagues et autres non-lieux appartiennent évidemment de plein droit au champ couvert par l'écopoétique¹⁵ ». En effet, l'écopoétique n'est pas seulement affaire de nature, mais plus généralement de problématiques environnementales qui sont cristallisées dans des lieux toxiques, comme ceux précédemment cités. Plus que l'environnement, nous choisirons de parler des lieux qui sont symptomatiques des atteintes faites à l'environnement.

Outre-Atlantique, quelques chercheurs en sciences humaines ont même créé tout un champ critique dévolu à la question des déchets (en littérature ou non) : les *waste studies* (littéralement les « études du déchet », qui se basent sur une définition assez large du déchet), les *discard studies* (qui sont plus orientées vers l'anthropologie et le social et qui restreignent leur action sur les déchets au sens matériel du terme) et plus spécifiquement concernant le champ littéraire, les *literary waste studies*. L'ouvrage qui nous paraît être le plus représentatif de cette dernière orientation critique est celui publié par Susan Signe Morrison en 2015, intitulé *The Literature of Waste*¹⁶. Parmi les quelques ouvrages sur la question de la représentation des déchets dans la littérature¹⁷, force est de constater qu'aucun des ouvrages sur la question n'a été traduit en français. Peut-être est-ce à cause d'un manque d'intérêt de la part du champ universitaire français ou tout simplement d'un certain retard concernant les *cultural studies* américaines, comme le signale Pierre Schoentjes¹⁸.

Ces sous-champs critiques n'ont donc pas encore réellement trouvé d'écho dans le monde universitaire français, exception faite des études précieuses de Lucie Taïeb sur ce qu'elle nomme les « romans de la décharge » et quelques remarques sur le sujet dans des ouvrages d'écopoétique¹⁹ généraux. Cela est probablement dû à la faiblesse du corpus francophone qui représente des déchets ou le *topos* de la décharge de manière sporadique. On peut néanmoins circonscrire une littérature des lieux toxiques qui prend pour thématique principale des lieux tels que les friches, les territoires

15 Alain Romestaing, Pierre Schoentjes, Anne Simon, « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 11, « Ecopoétiques », 2015, p. 15.

16 Susan Signe Morrison, *The literature of waste : material ecopoetics and ethical matter*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

17 Notamment recensés sur le site internet d'un groupe d'universitaires anglo-saxons nommé « The International Literary Waste Studies Network » dont les travaux sont disponibles à l'adresse suivante : <https://literarywaste.com/>.

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

19 P. Schoentjes, « Quand la nature disparaît : les lieux pollués », *ibid.*, p. 116-120.

en ruines, les zones urbaines non contrôlées, les décharges. Pierre Schoentjes qualifie cette littérature de « marron²⁰ ». Elle se différencie d'une littérature « verte » qui s'écrit plus autour de la nature.

Corpus

Malgré la faiblesse du corpus identifié à ce jour, mais qui a néanmoins tendance à croître depuis quelques années, nous avons quand même pu regrouper des textes qui prennent pour thème principal le lieu de la décharge, et ce, de manière singulière pour chacun d'eux. Notre choix s'est porté sur trois œuvres : deux romans, *La Décharge* de Béatrix Beck²¹ (1979) et *Les Fils conducteurs*²² (2017) premier roman du metteur en scène Guillaume Poix, ainsi que *Freshkills : recycler la terre*²³ de Lucie Taïeb (2019), un ouvrage hybride qui combine récit, documentaire et essai. Ces trois ouvrages ont en commun la thématique centrale des déchets, et plus spécifiquement celle de la décharge, avec la volonté d'en faire une matière littéraire à part entière et plus seulement un décor (ce qui concorde par ailleurs avec le projet écopoétique de mettre la nature au centre). Notons d'emblée une différence temporelle entre la publication du roman de Béatrix Beck, publié en 1979 et les deux autres ouvrages qui appartiennent au XXI^e siècle et qui s'inscrivent davantage dans la littérature dite ultra-contemporaine, par ailleurs peut-être plus concomitante avec l'émergence d'une conscience écologique. Mais selon les bornes temporelles établies par Pierre Schoentjes dans son essai écopoétique, l'« extrême contemporain » est « une période qui commence dans les années 1980 avec le retour simultané de l'Histoire et des histoires dans un univers littéraire marqué jusqu'alors par le formalisme », et est une « période où les menaces qui pèsent sur l'environnement naturel se sont progressivement imposées comme un problème de société majeur²⁴ ».

La Décharge de Béatrix Beck est un roman qui narre l'histoire d'une jeune fille, nommée Noémi Duchemin, qui habite avec sa famille près de la décharge municipale d'un village rural. *Les Fils conducteurs* de Guillaume Poix est un roman polyphonique qui narre successivement l'histoire de Jacob, un jeune garçon qui travaille dans la décharge d'Agbogbloshie dans la banlieue d'Accra, capitale du Ghana, et l'histoire de Thomas, un reporter franco-suisse venu observer de plus près cette décharge infernale. Enfin, *Freshkills* de Lucie Taïeb, est un récit-reportage sur la décharge de

20 Pierre Schoentjes, *Littérature et écologie : le mur des abeilles*, Paris, Éditions Corti, 2020.

21 Béatrix Beck, *La Décharge* [1979], Paris, Grasset & Fasquelle, 1988. Les références des citations seront désormais données sous cette forme : (D : 134).

22 Guillaume Poix, *Les fils conducteurs*, Paris, Gallimard, 2017. Les références des citations seront désormais données sous cette forme : (FC : 134).

23 Lucie Taïeb, *Freshkills : recycler la terre* [2019], Lille, La Contre Allée, coll. « Un singulier pluriel », 2020. Les références des citations seront désormais données sous cette forme : (F : 134).

24 P. Schoentjes, *Ce qui a lieu, op.cit.*, p. 15.

Freshkills à New York, située sur l'île de Staten Island, qui, au moment de la publication de l'ouvrage, va être réhabilitée en un grand parc récréatif naturel. Ce sont donc trois œuvres et trois décharges très différentes donc, mais qui sont toutes liées par cette thématique du déchet et de la décharge, ainsi que par la manière dont elles en parlent, comme nous le verrons.

Approche

Notre approche se veut multiple. Elle est d'abord comparatiste dans tous les sens du terme, car nos sources premières sont au nombre de trois, mais aussi, car le sujet qu'elles abordent croise de nombreux pans des sciences humaines (la philosophie, l'anthropologie, la sociologie) pour ne pas parler des domaines plus scientifiques qu'elles convoquent (l'urbanisme, la géographie). Nous nous inscrivons également dans plusieurs mouvances critiques à la fois : dans l'écocritique puisque les œuvres de notre corpus témoignent d'une conscience d'une nature mise en danger par la pollution et se font, à certains moments, littérature d'idées ; dans la géocritique de Bertrand Westphal ou de Michel Collot pour étudier les rapports entre littérature et espace, et la manière dont la littérature prend en charge ce lieu si particulier qu'est la décharge ; dans l'écopoétique, plutôt française, pour l'importance que nous portons dans ce travail à la forme et l'écriture d'une nature disparue, polluée et d'enjeux environnementaux actuels ; enfin, ce travail propose une analyse analogue aux *literary waste studies* anglo-saxonnes et un complément aux travaux amorcés par Lucie Taïeb.

Conclusion

L'ambition de ce travail est de proposer une analyse comparée de trois œuvres de littérature contemporaine française ayant toutes pour thématique les déchets et le lieu de la décharge. Il s'agira d'étudier le traitement littéraire qui est fait de cette thématique pour en faire émerger une écriture de la décharge commune, et ce malgré des œuvres et orientations très différentes. Quelle écriture de la décharge ? Quelle (éco) poétique de la décharge ? Quelle poétique pour les déchets, les rebuts, qui sont par essence indicibles ? Quels enjeux éthiques et esthétiques se jouent dans la littérature de la décharge ? Cette écriture de la décharge semble relever d'une écopoétique puisque la conscience d'une nature dévastée entraîne des choix d'écriture particuliers et permet de problématiser notre rapport (individuel, collectif, social) à un environnement pollué et dévasté. Une telle écriture de la

décharge aurait pour mission de redonner de la valeur à ces rebuts matériels autant que littéraires frappés jusqu'alors du sceau de l'inconsidération et de renverser la ligne de partage dans un mouvement d'activisme littéraire.

La première partie de notre réflexion s'attachera à définir et à présenter tous les aspects du lieu de la décharge, épicerie des œuvres de notre corpus, notamment ses caractéristiques intrinsèques, son histoire et les dynamiques spatiales et sociales et mentales qui y sont à l'œuvre. Après avoir différencié *lieu* et *espace*, nous nous centrerons sur l'appropriation anthropologique et symbolique que la littérature de la décharge exerce sur le lieu de la décharge et les déchets qu'elle contient. Nous étudierons dans cette même partie l'imaginaire de la décharge qui en découle et le rôle qu'il joue. Un troisième temps sera consacré au dispositif multisensoriel que l'écriture de la décharge met en place pour rendre sensible, au sens propre, ce lieu par les mots. Il s'agira d'étudier l'hyperesthésie à l'œuvre dans la littérature de la décharge et notamment la vue paysagère qui sera l'occasion d'une réflexion sur le paysage contemporain. Enfin, notre réflexion s'achèvera sur la dimension politique et écopoétique de la littérature de la décharge pour postuler que celle-ci opère une revalorisation du déchet et de la décharge en tant que phénomène, mais aussi en tant que thème littéraire, dans une démarche aux enjeux politiques, ontologiques et poétiques. Nous verrons que la littérature de la décharge se fait alors *praxis* littéraire.

PARTIE I : La décharge : concept, lieu et marginalité

Toutes les œuvres de notre corpus sont construites autour d'un lieu qui joue le rôle d'épicentre de l'écriture : il s'agit du lieu de la décharge. La décharge est le lieu où se déroule l'action narrative (dans le cas des deux romans de notre corpus), mais elle est également un thème de réflexion dans le cas de *Freshkills*, l'essai documentaire de Lucie Taïeb. L'utilisation du singulier dans l'expression « lieu de la décharge » n'est pas forcément à propos puisque les décharges représentées dans nos œuvres sont plutôt hétéronomes malgré des ressemblances évidentes. Cette réflexion se centrera sur la notion de lieu, que nous distinguerons de celle d'espace. Notre approche se veut dans la lignée de la géocritique puisqu'elle s'attache à lier littérature et espace. L'une des principales caractéristiques que l'on peut dégager de la décharge en tant qu'objet littéraire, c'est qu'elle est un lieu, c'est-à-dire une portion de l'espace, et que par conséquent, elle entretient avec l'espace une relation privilégiée, porteuse d'interprétations et de mécanismes divers.

I. Le concept de décharge : définition et histoire

1. Définition des termes

Selon le Trésor de la langue Française, une « décharge » désigne en premier lieu « l'action de décharger » puis, par métonymie, le mot désigne le « lieu d'une habitation où l'on entrepose tout ce qui est en surplus ou inutile ». Par extension et avec l'ajout facultatif de l'adjectif « publique », « décharge » signifie « lieu public où l'on déverse débris et déchets divers ». On rencontre également l'expression « terrain de décharge²⁵ », dans laquelle le substantif « terrain » confirme l'aspect spatial de la décharge. Dans le Grand Robert de la langue française,²⁶ on trouve une définition sensiblement identique où le substantif « décharge » désigne par extension le « lieu où l'on décharge, où l'on se décharge de (qqch.) ». Le dictionnaire insiste sur le fait que « décharge publique » est un sens moderne du substantif, dans le sens de lieu « où l'on dépose, où l'on jette des déblais, des décombres, des ordures ». Dans une dimension plus biologique, le terme « décharge » désigne également le fait de se libérer de fluides corporels divers. On trouve un synonyme de « décharge » dans le substantif « déchetterie » qui désigne un « lieu accessible au public, aménagé pour recevoir les déchets toxiques ou recyclables²⁷ ». Une déchetterie, substantif plus moderne que

25 Article « Décharge », *Trésor de la Langue Française*, Tome Sixième, éditions du CNRS, Paris, 1978.

26 Article « Décharge », Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert de la Langue Française*, Tome 2, éditions Dictionnaires Le Robert, Paris, 2001.

27 Article « Déchetterie », *Le Grand Robert de la Langue Française*, *op. cit.*

celui de « décharge » se différencie de cette dernière par la réglementation qui lui est imposée ainsi que le fait qu'elle soit souvent gérée par des municipalités. Le substantif « décharge » conserve un lien très fort avec le verbe « décharger » à partir duquel il est créé et qui signifie littéralement « ôter la charge », « enlever ».

La décharge publique telle que nous allons l'étudier est donc un sens dérivé du mot décharge, la décharge étant originellement ce qui est déchargé, le produit de l'action de décharge. Par métonymie, le mot en vient à désigner le « lieu » où sont déchargées ces matières. On observe donc une concordance référentielle entre déchets et décharge qui désignent finalement la même réalité, puisque ce sont les déchets qui forment la décharge. Cela nous permet de justifier certaines analyses de notre travail qui se centreront parfois sur les déchets. Il n'est pas aisé de définir la décharge d'un point de vue extérieur puisqu'elle se définit par ce qu'elle contient et ce qui la forme en même temps : les déchets « sont », littéralement, la décharge. Elle se définit également par sa fonction : celle de recueillir ce que l'on jette.

Par ailleurs, un déchet n'a pas de définition intrinsèque, il se définit par le regard porté sur lui et la valeur que l'être humain lui donne. En effet, un déchet est ce qui est considéré comme inutile et donc indigne d'être conservé : on peut s'en décharger. Malgré cette subjectivité de la définition, il est néanmoins possible de trouver des définitions du concept de déchet. Ainsi, le substantif « déchet » désigne la « perte, diminution en volume, quantité ou qualité, qu'une chose subit dans l'emploi qui en est fait²⁸ » et fonctionne comme synonyme d'« altération » ou « perte » en accord avec l'étymologie du mot évoquée en introduction. Sous une forme plurielle, « les déchets » désignent « ce qui tombe d'une matière qu'on travaille », par exemple les déchets de ferraille, de viande ou encore de filature. Sous cette acception, il a alors pour synonyme « bris », « chute », « débris », « résidu ». Ces deux définitions montrent que le déchet se définit avant tout par autre que lui et qu'il n'a pas réellement de définition propre. Dans la troisième acception du mot, celle qui nous intéresse le plus au regard de notre sujet, « déchet » désigne un « résidu inutilisable (en général sale ou encombrant) », synonyme de « détrit ». La définition distingue ensuite différents types de déchets, qui correspondent aux catégories que nous connaissons aujourd'hui : déchets domestiques, urbains, industriels, agricoles ou encore radioactifs.

Dans la chaîne de traitement du déchet, la décharge est une méthode de stockage censée être réservée aux déchets dits « ultimes » qui ne peuvent être éliminés au moyen des autres techniques d'élimination du déchet (recyclage, compostage, méthanisation ou incinération). Elle est donc une méthode de stockage du déchet à ciel ouvert. Cette méthode ancestrale du « tas » de déchets ou de la « fosse » a évolué avec le temps notamment à cause des désagréments sanitaires que causait ce type de stockage. Est alors née la décharge « sanitaire » (également appelée « centre

28 Toutes les définitions suivantes sont issues de l'article « Déchet », *Le Grand Robert de la Langue Française*, op. cit.

d'enfouissement technique » dans son acception la plus moderne) qui consiste à compacter les déchets et à les enfouir sous terre. Ce type de décharge peut ensuite être fermé ce qui consiste à recouvrir le tout, et dans certains cas de réintroduire d'autres activités sur cet espace (parc, immeubles ou autres).

Si la décharge est finalement un objet épistémologique assez dur à circonscrire, il est néanmoins possible de déterminer une typologie en fonction des types de déchets qu'elle accueille, puisque les déchets participent de l'identité de la décharge. Il existe ainsi des décharges de déchets domestiques, de déchets industriels et de construction, des décharges de produits électroniques, des décharges de déchets textiles. Cette typologie de la décharge peut également s'organiser en fonction d'un autre critère : celui du degré d'organisation et d'institutionnalisation de la décharge. On distinguera ainsi les décharges sauvages et brutes qui s'apparentent à des terrains vagues emplis de déchets et les décharges plus contrôlées qui peuvent prendre la forme de déchetteries municipales.

2. *Petite histoire du déchet*

Si les principaux sens du substantif « décharge » ne correspondent pas réellement à la réalité des décharges dont nous avons connaissance, c'est que la notion de « décharge publique » est moderne et n'a pas d'existence réelle avant le XIX^e siècle comme le sociologue Baptiste Monsaingeon l'explique dans son ouvrage *Homo detritus : Critique de la société du déchet*²⁹. Le sociologue distingue en effet le déchet prémoderne du déchet moderne tel que nous le connaissons aujourd'hui. Monsaingeon utilise même l'expression d'« invention du déchet » qui peut paraître surprenante, mais il explique que « le déchet comme produit d'un abandon est une invention récente et localisée [...]»³⁰. La notion de déchet ne va pas de soi, elle est récente puisqu'intimement liée à la modernité. Avant le XIX^e siècle, les déchets n'existaient en réalité pas, car ils n'étaient pas considérés comme des déchets et ne constituaient donc pas un « problème » à gérer. Les déchets appartenaient de plein droit à la ville et étaient parfois vus comme des ressources notamment pour les travailleurs des déchets et autres chiffonniers pour qui ces matières mises au rebut étaient source d'activité commerciale. Puis, l'accumulation des déchets lors de la transition des sociétés agraires en sociétés urbaines et industrielles a occasionné quelques changements dans le traitement et la vision sociale de ces matières mises au rebut. Baptiste Monsaingeon évoque plusieurs facteurs qui auraient contribué à l'émergence d'un « concept autonome du déchet³¹ » : une tendance à l'enfermement du déchet (cristallisée par l'invention du préfet Poubelle) qui se démocratise

29 Baptiste Monsaingeon, *Homo detritus : Critique de la société du déchet*, Seuil, Paris, 2017.

30 *Ibid.*, p. 31.

31 *Ibid.*, p. 46.

progressivement, la fin de la circulation des déchets en surface, et surtout, la « normalisation du principe d'abandon de la matière³² ». À partir de ce moment, les déchets furent considérés comme une charge négative qu'il fallait faire disparaître. C'est à ce moment que les décharges urbaines se sont développées, comme un moyen efficace de mise à distance du rebut aux marges de la ville. Le sociologue décrit ce processus en ces termes : « Tout au long du XX^e siècle, en s'institutionnalisant comme "produit d'un abandon", le déchet a été exclu à la fois des centres de vie et du champ de la perception des jeteurs³³ ». Les pouvoirs publics ont donc pris en charge l'abandon des déchets pour les concentrer dans des lieux nommés décharges, mais qui n'étaient pas encore forcément contrôlées. Enfin, dernière évolution sous la pulsion d'une doctrine hygiéniste gagnant du terrain : la gestion du déchet s'est institutionnalisée et systématisée et c'est à ce moment que les techniques de traitement des déchets se sont développées et que la décharge telle que nous la connaissons aujourd'hui a pris naissance. L'évolution du concept de déchet a donc suivi trois étapes successives que Baptiste Monsaingeon rappelle dans son ouvrage : le déchet comme ressource, le déchet comme rebut à reléguer aux marges, et enfin, le déchet comme résidu à contrôler, car considéré comme un danger pour la santé. L'origine des décharges telles qu'elles sont présentes dans les œuvres de notre corpus peut donc être datée de la révolution industrielle. Le « problème » du déchet n'a ainsi pas toujours eu la même origine. D'abord produit gênant de l'activité industrielle en plein essor, les déchets sont désormais les produits problématiques de la société de surconsommation.

II. Le lieu de la décharge

1. *Espace versus lieu*

Outre ces définitions communes, une première caractéristique de la décharge réside dans le fait qu'elle est un lieu, autrement dit une portion délimitée de l'espace. En effet, un lieu a des limites qui le circonscrivent à la différence de l'espace, par essence illimité. Comme l'écrit Andrée Borillo dans *L'Espace et son expression en français*, le lieu est « une portion de l'espace matériel dans lequel nous nous situons et nous évoluons » et « il correspond à un fragment (matériellement borné ou pas) d'un espace réel que nous percevons ou que nous pouvons nous représenter mentalement³⁴ ». De plus, le lieu a une localisation, il est une localité dans le sens où il occupe une position définie dans l'espace : une décharge ne se déplace pas, même si elle peut bien sûr s'étendre.

32 *Ibid.*, p. 47.

33 *Ibid.*, p. 63.

34 Andrée Borillo, *L'espace et son expression en français*, Gap, Ophrys, 1998, p. 2.

2. Hétéronomie des décharges de notre corpus

Les décharges présentes dans les textes de notre corpus se distinguent d'abord par leur toponyme : dans *La Décharge* de Béatrix Beck, il s'agit de « La Décharge » avec majuscules, dans *Freshkills : recycler la terre* de Lucie Taïeb, l'ancienne décharge « Fresh Kills » (avec un espace typographique) va être réhabilitée en un parc nommé « Freshkills » (sans espace) ; et enfin, dans *Les Fils conducteurs* il s'agit de la décharge d'« Agbogbloshie ». Nous pouvons rattacher les décharges présentes dans les textes de notre corpus aux différents types existants de décharges précédemment évoqués. Dans *Freshkills*, la décharge homonyme est « l'une des plus grandes décharges à ciel ouvert du monde » (*F* : 11) en activité de 1948 à 2001, définitivement fermée depuis 2011 et en phase d'être réhabilitée en parc naturel récréatif. Il s'agit d'un type de décharge particulier : une décharge « sanitaire » (*F* : 123-124) ou « centre d'enfouissement technique » dont la méthode de gestion des déchets consiste à les enterrer en couches compactes dans une fosse et à les recouvrir de couches de terre puis d'un « plafond ». Lucie Taïeb rappelle ce processus anglo-saxon de *sanitary landfill* en ces termes : « une couche d'ordures, puis une de matière inerte qui recouvre, assèche, évite que ne se propagent les mauvaises odeurs » (*F* : 34). Dans *La Décharge* de Béatrix Beck, c'est à proximité d'une « décharge municipale » (*D* : 7) que vivent Noémi et sa famille. Elle a une taille plus restreinte que la décharge de Fresh Kills, car elle accueille les déchets domestiques d'un petit village rural et non d'une métropole. On peut également remarquer dans cette décharge une dimension « sauvage » puisque les habitants du village viennent jeter leurs déchets négligemment :

Tout ça, c'est surtout la décharge municipale à côté de laquelle on vivait, mes parents, mon frère, mes sœurs et moi-même. C'est par faveur de la commune que nous habitons là. Il n'y avait pas de ramassage des ordures, alors chacun venait jeter les siennes sur ce tas, presque un coteau. Les gens s'en débarrassaient entre chien et loup, comme si c'était des péchés. (*D* : 7)

La Décharge s'institutionnalise par la suite dans le récit puisqu'elle est ensuite dotée d'« éboueurs » qui « passent deux fois par semaine » (*D* : 35). Enfin, l'intrigue du roman de Guillaume Poix, *Les Fils conducteurs*, se déploie dans le cadre spatial d'une décharge de produits électroniques située dans la banlieue d'Accra au Ghana, qualifiée de « cimetière numérique de la planète » (*FC* : 149) par Daddy Jubilee, l'un des mafieux du déchet dans le roman. C'est une décharge qui accueille des déchets électroniques, du « magnétoscope Philips » au « fer à repasser Calor » (*FC* : 174), qui proviennent principalement des pays occidentaux. On pourrait établir une gradation de taille et de niveau de modernité entre ces trois décharges : la décharge municipale du bourg dans *La Décharge* représente un type de décharge plutôt petite et circonscrite au rayon d'un

village, la décharge de New York dans *Freshkills* témoigne déjà d'un rayon d'action plus grand, celui d'une mégapole et, enfin, la décharge d'Agbogbloshie à Accra est l'incarnation ultime de la surconsommation contemporaine mondialisée qui délocalise ses déchets à l'étranger. On pourrait ainsi établir un parallèle avec l'histoire de la gestion du déchet évoquée par Baptiste Monsaingeon : une « décharge publique » plutôt informelle, à l'instar de celles qui se sont développées à côté des villes et villages, une décharge sanitaire qui fait écho à la vague d'hygiénisme qui s'est développée au cours du XX^e siècle et enfin, une décharge-monde dans laquelle les enjeux de pollution et de surconsommation se font les plus visibles. Les lieux géographiques dans lesquelles se trouvent ces décharges sont symptomatiques d'une évolution planétaire : l'action narrative de « La Décharge » prend place dans ce qu'on peut supposer être un village français, la décharge de Fresh Kills est à New York, grande métropole, et enfin la décharge d'Agbogbloshie est située à Accra au Ghana, dans une ultime délocalisation de la fiction montrant que la mondialisation est aussi littéraire.

Notons la référentialité de deux lieux parmi les trois, puisque les décharges de Fresh Kills et d'Agbogbloshie existent réellement, respectivement à New York et à Accra. La décharge du roman de Béatrix Beck a, quant à elle, un statut fictionnel à valeur généraliste puisqu'en tant qu'hyperonyme, elle pourrait fort bien désigner les décharges publiques de milliers de villages de France. Nous ne nous attarderons pas sur la référentialité de deux de ces décharges, même si cela montre l'ancrage réaliste des enjeux décrits dans les ouvrages où elles apparaissent. Pour servir des ambitions rhétoriques et politiques, Lucie Taïeb et Guillaume Poix ont fait le choix de lieux réels, probablement pour renforcer leur propos littéraire.

Ces distinctions, peut-être fastidieuses de prime abord, ne sont pas sans intérêt puisque les caractéristiques des décharges ont un lien dans la construction de la fiction (ou de la réflexion dans le cas de l'essai de Lucie Taïeb) des œuvres de notre corpus. Par exemple, le fait que la décharge d'Agbogbloshie soit une décharge de déchets électroniques est important pour la construction de la fiction du roman, car une intrigue de commerce de métaux rares récupérés dans ces déchets électroniques se déploie et constitue l'un des fils narratifs du roman. Le fait que cette décharge soit une décharge-monde d'un pays du Sud qui accueille des déchets des pays du Nord est également un moyen pour Poix de mettre en fiction la question de la responsabilité environnementale. De même, le statut et le lieu de la décharge de Fresh Kills sont tout aussi importants dans le récit de Lucie Taïeb qui développe des réflexions sur l'hypocrisie écologique à partir du fait que la décharge va être réhabilitée en parc naturel. La réflexion de Lucie Taïeb sur la problématique de la mémoire (notamment à propos des attentats du 11 novembre 2001) est également amorcée au travers de la position géographique de la décharge et le fait que des restes des victimes aient été déposés dans cette décharge. Enfin dans le cas de la décharge du roman de Beck, il est intéressant de savoir qu'elle se situe dans un petit village français, ce qui permet pour l'autrice d'évoquer, à travers la

fiction, l'intolérance qui peut parfois avoir cours dans les petites communautés et les injustices sociales qui en découlent. Le choix du lieu n'est jamais dénué de sens en littérature.

3. *Des caractéristiques communes*

Si nous avons jusque là surtout mis en lumière l'hétéronomie des décharges de notre corpus, elles ne se ressemblent pas moins sur deux points essentiels : leur saleté et leur toxicité. En effet, la décharge est systématiquement associée à la saleté si bien que les substantifs « ordure » et « malpropreté » sont équivalents sémantiquement. Ainsi on peut trouver comme définition d'« ordure » : « tout ce qui est malpropre³⁵ ». Plusieurs noms forment une isotopie lexicale assez riche : « saleté », « malpropreté », « souillure » désignent ainsi des réalités similaires. Remarquons que la saleté ne se définit qu'en faux par rapport au concept de propreté et n'a pas de réelle définition intrinsèque. Ce qui est « sale » c'est ce qui a perdu sa pureté initiale, comme le souligne cette définition : « a perdu sa netteté, sa pureté sous l'effet d'une matière étrangère qui souille, tache et donne à la chose un aspect déplaisant ou dégoûtant³⁶ ». La saleté peut ainsi se caractériser par des taches, de la souillure, par l'intrusion d'un corps étranger dans une matière qui la contamine, l'infecte. Dans le cas précis des déchets organiques, c'est le phénomène biologique de décomposition ou de pourriture qui provoque la saleté puisqu'il produit des bactéries, champignons et autres composants qui souillent la matière et modifient son aspect et sa composition. Daddy Jubilee, l'un des mafieux de la décharge d'Agbogbloshie dans *Les Fils conducteurs*, désigne les déchets électroniques comme des « merdes cabossées dézinguées bousillées » (FC : 149) évoquant également par là ce processus de décomposition et d'altération. De même, la pureté initiale de l'eau du lagon qui jouxte la décharge est affectée, comme en témoigne sa couleur : « l'eau ressemble à du bronze » (FC : 170). Les particules délivrées lors du processus de décomposition n'attaquent pas seulement la matière, mais aussi l'homme et la nature. Ama, la mère du personnage de Jacob dans *Les Fils conducteurs*, qualifie la décharge de « zone insalubre et néfaste » (FC : 89), ces deux adjectifs illustrant les dangers pour la santé dont est porteur le lieu de la décharge. Une matière impropre est bien souvent nuisible à la santé ou à l'environnement et l'on voit donc que les notions de saleté et de toxicité sont intimement liées. La caractéristique toxique du lieu de la décharge est d'ailleurs une raison de l'inscription de notre étude dans le champ écopoétique, qui s'intéresse aux atteintes à l'environnement dans la littérature. Cette toxicité du lieu est particulièrement prégnante dans *Les Fils conducteurs* puisque la décharge d'Agbogbloshie contient des rebuts dont les

35 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Ordure », in *Portrait lexical : lexicographie*, Nantes, disponible à l'adresse suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/ordure>.

36 CNRTL, « Sale », *op. cit.*, <https://www.cnrtl.fr/definition/SALE>.

composants électroniques et métaux lourds participent à la pollution des sols, de l'air et de l'eau, peut-être davantage que dans d'autres types de décharges. La pratique fréquente de la combustion de ces déchets électroniques alimente cette pollution à cause des composés toxiques qui en émanent. On trouve d'innombrables exemples de la toxicité caractéristique des décharges dans nos œuvres : il est question d'une « zone insalubre et néfaste » (FC : 89), d'« effluves toxiques » (FC : 153) créées par la fonte du plastique, d'une « atmosphère saturée de carbone et de plomb » (FC : 158). Cette toxicité est également visible au travers de son impact sur les humains qui vivent dans ou à proximité de la décharge, comme dans *Les Fils conducteurs* où la métaphore de la tumeur associe toxicité pour la nature et toxicité pour l'homme :

[...] son territoire semble s'étendre sur des kilomètres, infinis hectares de tumeurs en plastique agglomérées. (FC : 40-41)

L'évocation de la pollution de l'air et des maladies liées à cette pollution est également présente chez Lucie Taïeb, qui décrit dans un passage la « toxicité passée et à long terme du site » (F : 129) et dans un autre :

Il y a l'île, de l'autre côté, la zone sacrifiée, celle qui accueille, celle qui traite, celle qui crève sous les émissions toxiques, celle où le cancer s'attrape comme une grippe. (F : 95)

La comparaison illustre la dangerosité d'un tel lieu qui est à l'origine du développement de cancers. Pas de représentations de la toxicité dans *La Décharge* de Béatrix Beck, mais la petite taille de la décharge et le type de déchets (plutôt domestiques et organiques) ne le permettent peut-être pas. Le sociologue Baptiste Monsaingeon évoque le paradoxe de la notion de toxicité, au cœur du concept de décharge. En effet, à partir du XIX^e siècle, les décharges ont été vues comme une solution efficace de traitement des déchets répondant à un but sanitaire clair. Mais à partir des années 1980, certains se sont aperçus de la toxicité de certains procédés d'élimination des déchets (notamment les incinérateurs) et du lieu de la décharge en lui-même. Ce ne sont donc pas forcément les déchets qui sont intrinsèquement créateurs de pollution, mais leur accumulation et les méthodes utilisées pour les faire disparaître, paradoxe évoqué par le sociologue : un « problème du déchet » semble ressurgir des lieux mêmes qui s'étaient érigés en « solutions » pour répondre aux effets de saturation des espaces urbains³⁷. Il est néanmoins sûr que certains types de déchets représentent une pollution plus conséquente que d'autres, notamment les déchets électroniques que recueille la décharge d'Accra.

37 B. Monsaingeon, *Homo detritus*, op. cit., p. 70-71.

III. Marginalité du lieu de la décharge

1. *Un espace urbain hétérogène : marginalité, périphérie, frontières*

Entre le bon et le mauvais côté, la frontière est parfois floue, car l'espace urbain n'est pas homogène. (F : 54)

Les relations spatiales que sont la marginalité, la périphérie ou encore la frontière sont particulièrement intéressantes à étudier dans une réflexion géocritique sur le lieu de la décharge tant elles renseignent sur ce lieu et les dynamiques qui y sont à l'œuvre. Si l'on est d'abord tenté de considérer la décharge comme un espace urbain, il est plus à propos de dire que la décharge est un espace semi-urbain ou, mieux, un espace en marge urbaine. Plus exactement, il faudrait mentionner le fait que l'espace urbain est clivé, hétérogène, comme l'écrit Lucie Taïeb. Notons que le concept de marginalité (ou de périphérie) ne se comprend qu'en fonction d'un centre, sans quoi il n'aurait pas de sens. Pour notre étude, le binôme centre-périphérie s'incarne dans le binôme ville-décharge. Dans son acception purement spatiale, une marge est « un espace situé sur le pourtour externe immédiat de quelque chose³⁸ », un espace « à l'écart ». La notion de marge se pense en matière d'éloignement par rapport à quelque chose, de jonction, d'extrémité, de bordure, de lisière, de frontière. Ce que nous appelons marginalité spatiale dans cette analyse signifie l'exclusion spatiale d'un lieu d'un autre lieu auquel il est pourtant rattaché. Dans notre cas, la décharge est inéluctablement exclue de la ville qui la crée. Comme évoqué précédemment, la conception du déchet a évolué pour progressivement passer d'une acceptation des déchets au cœur des villes à un éloignement spatial, en marge de la ville. Cette marginalité de la décharge trouve sa source dans la répulsion envers les déchets qui est apparue au XIX^e siècle, sous l'impulsion d'une doctrine hygiéniste. L'éloignement spatial des déchets a donc été un des moyens privilégiés pour donner l'impression de faire disparaître ce qui est progressivement devenu un « problème ».

Nous étudierons conjointement la marginalité spatiale de la décharge et la notion de frontières, qui découle inévitablement d'une différenciation voulue de l'espace urbain.

2. *Analyse des relations spatiales*

Une analyse des relations spatiales entre décharge et ville laisse entrevoir deux affirmations : la décharge est toujours déterminée spatialement par une relation de localisation en

38 CNRTL, « Marge », *op. cit.*, <https://www.cnrtl.fr/definition/marge>.

fonction de la ville, ce qui montre sa position de marge ; une différenciation spatiale est à l'œuvre puisque la marginalité crée des frontières, la décharge revêt une identité spatiale propre. Ces relations spatiales sont retranscrites dans les descriptions qui sont faites de la géographie du lieu.

Il est possible de déceler l'expression littéraire et grammaticale de cette marginalité spatiale notamment grâce à une analyse précise de la relation de localisation exprimée par des prépositions, évoquée par Andrée Borillo dans son ouvrage *L'Expression de l'espace en français*³⁹. D'une part, cette relation spatiale marque inévitablement la distance qu'on observe entre ville et décharge, d'autre part, cette distance est toujours polarisée par un *ego* qui voit la décharge à partir de la ville (point de vue urbain extérieur). Andrée Borillo nomme ce type d'évaluation spatiale, *égocentrique* (ou *déictique*) puisque l'*ego* se désigne comme le point de repère à partir duquel on peut évaluer la distance de la *cible* (l'objet ou lieu qu'on veut localiser). Tout comme le concept de marginalité, la cible ne peut se penser sans le site puisque sa localisation ne se comprend qu'en regard d'un « je » qui observe, de la ville. Il résulte de cette analyse une représentation de la décharge comme systématiquement vue à partir de la ville et donc comme un lieu clos, inaccessible, en marge. Dans les extraits suivants, nous considérons que le *site* (le lieu d'où on localise) est la ville tandis que la décharge représente la *cible* (le lieu que l'on veut localiser). Ce choix s'explique par le fait qu'il est plus commun de localiser une cible qui est plus petite que le site d'où on la localise (et une décharge est généralement de taille plus restreinte qu'une ville). Cette analyse va faire émerger une orientation spatiale dans le récit, explicable par l'orientation des personnages qui voient la scène. Dans *Freshkills*, Lucie Taïeb décrit la localisation de la décharge par ces mots :

De l'autre côté du mur, la périphérie de la ville, c'est bien souvent là que se retrouvent les déchets, stockés, brûlés, relégués loin des yeux, loin du cœur. (*F* : 135)

Il y a l'île, de l'autre côté, la zone sacrifiée, celle qui accueille, celle qui traite, celle qui crève sous les émissions toxiques. (*F* : 95)

Pour comprendre ces énoncés, il faut supposer un observateur qui est dans la ville et qui considère « l'autre côté » de la ville et non celui où il est situé. Cette polarisation de l'énoncé est implicite puisqu'on ne décèle aucune trace du pronom personnel de la première personne, mais on le comprend grâce au syntagme prépositionnel « d'ici » qui désigne la zone d'interaction de l'*ego* et donc se réfère à sa position dans l'espace. L'évaluation de la distance est bien *égocentrique* ou *déictique* puisqu'elle ne se comprend qu'en fonction de la position spatiale de l'*ego*, de l'énonciateur. Le syntagme prépositionnel « de l'autre côté » renvoie également à la localisation de l'énonciateur et crée ainsi une relation d'opposition entre son côté (celui de la ville) et un autre côté

39 A. Borillo, *L'espace et son expression en français*, op. cit., p. 19 à 36.

(celui de la décharge). Citons un autre passage, tout aussi intéressant :

[...] et soudain je la vois, bande brumeuse posée sur l'eau, presque imperceptible, au loin : l'île. Apercevait-on les mouettes, d'ici, tournoyant au-dessus de la décharge lorsqu'elle fonctionnait à plein régime, que plusieurs tonnes d'ordures étaient traitées quotidiennement ? Dans ce lointain grisé, l'île paraît hors d'atteinte. Cependant, ou justement pour cette raison, je m'applique à la photographier. (*F* : 92)

dans lequel l'observatrice se confond avec la ville : l'*ego* prend le rôle du *site* (« je vois » est explicite) puisqu'il devient le point de repère à partir duquel il localise la cible qu'est la décharge. Le syntagme prépositionnel « d'ici » acquiert une valeur déictique, puisqu'elle renvoie à la localisation de l'énonciateur et fait que la *cible* est donc automatiquement désignée comme « autre ». L'adjectif « lointain » peut également être interprété de manière déictique puisqu'il exprime « la distance du site à sous-entendre par rapport à l'énonciateur⁴⁰ ».

Cette analyse est particulièrement intéressante pour parler de la notion de marge spatiale puisque la *cible* ne peut se penser sans la référence au *site* et à l'*ego* tout comme la marge ne peut se penser sans référence au centre (une marge l'est toujours par rapport à un centre). On trouve également l'expression de l'éloignement spatial entre ville et décharge, signifié par un *ego* souvent situé dans la ville, ce qui contribue à la marginalité de la décharge.

Par ailleurs, la marginalité spatiale de la décharge crée une différenciation spatiale de l'espace urbain, voulue par les pouvoirs publics, qui ont déplacé le problème des déchets en marge des villes : ils ont considéré que les décharges ne faisaient pas partie de l'identité spatiale de la ville, également pour des raisons sanitaires. La notion de frontière est donc primordiale pour appréhender le lieu de la décharge puisqu'elle signifie à la fois que la décharge est en frontière de la ville, et qu'elle possède ses propres frontières qui la délimitent.

La décharge est parfois séparée de la ville par des frontières géographiques matérielles. Par exemple, le détroit The Narrows sépare l'arrondissement Staten Island où se trouve *Fresh Kills* de celui de Brooklyn (Lucie Taïeb évoque son voyage dans le ferry, « petit bateau orange aux lettres bleues » [*F* : 68]), les eaux du Korle Lagoon jouxtent la décharge d'Agbogbloshie, tandis que La Décharge du roman de Beck se trouve « au bout d'un chemin » (*D* : 10) entre le cimetière en jachère et des parcelles agricoles.

Mais les frontières ne sont pas seulement physiques, elles sont aussi exprimées littérairement dans les descriptions des décharges. Dans *Les Fils conducteurs*, la description de la décharge prend des allures de lieu clos, fermé, voire mystérieux, avec une insistance sur ces frontières :

40 *Ibid.*, p. 36.

Il a dormi, certes, mais il s'est aussi promené dans Accra pour identifier la zone de la décharge. Il a photographié les abords de ce que d'autres lui ont désigné comme la bosse, il a tenté de capter quelque chose du dehors de ce périmètre maudit, comment sont les gens autour, ce qu'ils en disent, quelle activité draine ce secteur constamment embrumé. (FC : 113)

Cet extrait multiplie ce qu'Andrée Borillo nomme les « traits de position relative⁴¹ », la décharge est uniquement appréhendée par ses contours et cette représentation donne ainsi l'image d'un lieu clos, fermé. En effet, sont seulement évoqués les contours et limites du lieu de la décharge, mais jamais son centre : il est question d'« abords », de « dehors », de « périmètre ». De plus, si l'on reprend l'analyse de la relation de localisation précédemment évoquée, on peut remarquer qu'elle s'exprime systématiquement par rapport à l'extérieur (les adverbes et noms marquent une extériorité : « dehors », « abords »). La cible est localisée par l'*ego* à partir de l'extérieur de la décharge, ce qui accentue les limites et contours du lieu. Un autre élément descriptif récurrent dans l'écriture commune de la décharge contribue à accentuer cette notion de frontière. Il s'agit du brouillard que l'on retrouve à la fois dans les descriptions d'Agbogbloshie et de Fresh Kills, qui semble agir comme une frontière physique et symbolique, et matérialiser métaphoriquement la marginalité imposée à ce lieu. On peut ainsi lire dans *Les Fils conducteurs* une description médiatisée par le point de vue de Thomas, le reporter occidental qui est extérieur à la décharge :

Il aperçoit un voile fait d'épaisses fumées qui dansent au vent du soir, une vapeur irisée tournoyant et refluant, régulièrement déchiré par un cortège d'appareils électriques et électroniques rouillés, défoncés, éventrés, titubants avec grâce jusqu'à l'embouchure. Le front désormais plissé, sourcils retroussés, Jacob s'imagine remonter le cours de ce flux, fendre à son tour, mais à rebours ce rideau de brouillard afin de découvrir ce qu'il dissimule. Ça lui semble impossible par la terre, le bord y est trop abrupt, mais il doit bien exister une manière d'y pénétrer, un endroit où percer ces draps de gaz et explorer la zone qui vomit une telle variété d'objets. (FC : 22-23)

Le « voile d'épaisses fumées » et le « rideau de brouillard » font écho à la « bande brumeuse » (F : 92), expression qu'utilise Lucie Taïeb pour décrire l'île où se trouve l'ancienne décharge Fresh Kills :

[...] et soudain je la vois, bande brumeuse posée sur l'eau, presque imperceptible, au loin : l'île. Apercevait-on les mouettes, d'ici, tournoyant au-dessus de la décharge lorsqu'elle fonctionnait à plein régime, que plusieurs tonnes d'ordures étaient traitées quotidiennement ? Dans ce lointain grisé, l'île paraît hors d'atteinte. (F : 92)

Dans l'extrait précédemment cité des *Fils conducteurs* (FC : 113), le reporter Thomas tente de photographier la décharge de l'extérieur (« Il a photographié les abords de ce que d'autres lui ont désigné comme la bosse »). On observe une tentative de définition voire de compréhension de la

41 *Ibid.*, p. 31.

décharge par le biais de la photographie. Or les descriptions de la décharge montrent bien que ce lieu est clos et que ses mystères sont en quelque sorte réservés aux habitués. Le personnage de Jacob est dans la même posture de non-initié dans l'extrait cité ci-dessus (*FC* : 22-23) : il tente de « percer ces draps de gaz », ce qui pourrait s'interpréter métaphoriquement comme une volonté de percer le mystère de la décharge et d'y pénétrer enfin. L'utilisation d'une isotopie issue de l'arpentage, puisqu'il est sans cesse question de « zone », de « périmètre », de « secteur », pourrait signifier la tentative de définition de la décharge qui reste pourtant incompréhensible, car nimbée de brouillard, élément météorologique qui mime métaphoriquement l'incompréhension et l'indéfinition qui resteront toujours attachées à la décharge.

Cette manière d'écrire la décharge, représentée comme un lieu clos, lointain, inaccessible est révélatrice du clivage spatial à l'œuvre entre la ville et la décharge et révèle une écriture de la décharge sensible à ces questions de relations spatiales.

3. *Marginalité sociale*

La marginalité spatiale se double bien souvent d'une marginalité sociale et ces deux concepts s'alimentent l'un l'autre. On observe une interdépendance entre marginalité spatiale et marginalité sociale puisque c'est à la fois parce que les populations pauvres habitent dans l'environnement immédiat ou sur le site même des décharges qu'elles sont marginalisées socialement et inversement, c'est parce qu'elles sont pauvres et déclassées qu'elles sont reléguées à la marge, notamment dans des lieux insalubres, toxiques et dévastés.

On peut à la fois observer en effet une séparation (une « marginalisation ») entre la population urbaine plutôt aisée et une population plus pauvre qui est reléguée aux marges, en banlieue urbaine :

[...] cette « ligne », cette frontière qui « nous » — producteurs de déchets, consommateurs effrénés, classes les plus privilégiées des sociétés occidentales — sépare d'« eux », ceux qui traitent et ceux qui subissent, habitants des zones sacrifiées, peuple parqué de l'autre côté du périphérique ou de l'autre côté de l'horizon [...] (*F* : 132)

et une proximité spatiale assez constante entre déchets et populations déclassées induite par cette séparation spatiale entre ville et marge urbaine, comme le rappelle Lucie Taïeb :

Et si je parle ici de cette photo que je n'ai pas prise, c'est moins pour évoquer l'homme aux poubelles, illustrant la proximité spatiale qu'on constate presque toujours entre déchets et déclassés, que pour poser le problème — que je ne résous pas — du regard porté sur « l'autre côté ». (*F* : 54-55)

Cette réalité que décrit Lucie Taïeb dans son essai-reportage s'illustre dans les deux fictions de notre corpus, au travers des personnages et des descriptions de leurs habitats. Dans *La Décharge* de Béatrix Beck, on trouve ces mots de la narratrice Noémi : « Tout ça, c'est surtout la décharge municipale à côté de laquelle on vivait, mes parents, mon frère, mes sœurs et moi-même. C'est par faveur de la commune que nous habitons là » (*D* : 7). Dans cet extrait, le syntagme prépositionnel « à côté de » illustre la proximité spatiale entre l'habitat de cette famille et le lieu de la décharge, tandis que la mention de la « faveur de la commune » pourrait ironiquement ou naïvement évoquer l'exclusion imposée par la commune à cette famille. Noémi fait partie d'une famille très pauvre, ils sont qualifiés de « sous-prolétariat rural » (*D* : 91) par l'institutrice, Mlle Minnier. Dans une syllepse sémantique humoristique, le discours de Noémi elle-même explicite la position sociale de sa famille :

Les malveillants nous appelaient des marginaux, mais c'est le plus important qui est écrit dans la marge, c'est les observations de l'institutrice [sic] (*D* : 66)

Dans *Les Fils conducteurs*, les personnages vivants aux abords de la décharge d'Agbogbloshie sont tous dans une précarité des plus extrêmes. Ainsi, Jacob décrit son jeune ami Isaac par ces mots, dans ce passage qui lie parfaitement marginalité spatiale et sociale :

Il a éludé sur les parents, Jacob a deviné qu'il était orphelin et qu'il vivait à la lisière de la bosse, déménageant sans cesse, ne parvenant jamais à s'établir puisqu'il n'a, comme moyens, ceux de squatter ici et là. (*FC* : 105)

Pauvreté et marginalité sont intimement liées, l'une engendrant l'autre. On observe même une assimilation ontologique entre déchets et déclassés, exprimée par le personnage de Noémi, toujours :

Je suis une fille de fossés, on m'appelle la Décharge, mais j'ai le respect de moi-même et davantage. (*D* : 55)

Cette proximité quasi systématique entre déchets et déclassés est d'ailleurs souvent source d'amalgames. C'est au XIX^e siècle que la discrimination sociale et morale des populations travailleuses prend source dans l'opposition entre propre et sale, comme l'explique l'historien Georges Vigarello dans *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen-âge*⁴². La découpe spatiale de l'espace se couple d'une découpe de l'espace social. Alain Corbin analyse dans son ouvrage, la « répartition sociologique de la puanteur, naguère presque uniforme » qui s'organise à la fin du XIX^e siècle. L'historien donne des causes bourgeoises à cette répartition (il évoque une

42 Georges Vigarello, *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen-âge*, Paris, Seuil, 1985, p. 99.

« gestion bourgeoise de l'odorat⁴³ » [p. 207] et d'un « primat de la suavité⁴⁴ » réservé aux bourgeois). Ce comportement a une signification sociale que rappelle l'historien : « l'absence d'odeur importune permet de se distinguer du peuple putride, puant comme la mort, comme le péché, et, du même coup, de justifier implicitement le traitement qu'on lui impose⁴⁵ ». Ces mécanismes d'exclusion spatiale et sociale ne sont donc pas nouveaux et sont issus de changements sociologiques, géographiques, urbains datant du XIXe siècle. La dimension morale appliquée à la saleté est également intéressante à évoquer. En effet, l'opposition entre saleté et propreté s'est progressivement doublée d'une opposition morale entre vice et vertu. Cette idée est clairement représentée dans *La Décharge* de Béatrix Beck notamment dans les pages qui reproduisent le journal de Mlle Minnier, l'institutrice de Noémi, qui porte un jugement moral sur la jeune fille, « Une absence si complète de sens moral chez cette fille m'étonne autant que s'il lui manquait un organe essentiel » (*D* : 92) et qualifie sa famille de « tribu » ou de « primates » (*D* : 94). On trouve même dans le discours de Mlle Minnier ces mots qui explicitent cette relation entre immoralité et saleté : « je voudrais souligner le lien entre manque d'hygiène et immoralité sans pour autant salir ma plume » (*D* : 101) On retrouve cette analogie entre saleté physique et saleté morale dans le vocabulaire de l'insulte : ainsi l'assistante sociale est considérée par Noémi comme « bien plus *ordure* » que sa famille. La peur de la contamination par la saleté aurait contribué à la création de « centres-ville, propres, rutilants même » (*F* : 42) conçus comme des enclaves sécurisées et qui contribuent, par opposition, à faire des populations reléguées aux marges urbaines des figures de la délinquance et du soubassement moral. Il s'agit d'une approche anthropologique du lieu et du rebut « dans le sens où une forte connotation s'exprime à travers les perceptions et représentations relatives à la pollution, à la souillure dans la proximité, sinon lors du contact, avec les matières déchues⁴⁶ ». La proximité de ces populations avec les rebus contribue à la pensée que les humains qui vivent à proximité sont ontologiquement et moralement des rebus. Dans le concept de marginalité, on trouve l'idée d'une déviation par rapport à une norme qu'elle soit sociale, politique ou morale. Ainsi est relégué aux marges spatiales et donc sociales tout ce qui contrevient à la norme en cours. La marginalité se dit d'une personne « vivant ou se situant en marge d'un groupe social déterminé ou plus généralement de la société dans laquelle elle vit⁴⁷ ». L'assimilation entre le lieu de vie (par l'utilisation du verbe vivre, « vivant [...] en marge ») et la situation sociale de marge est clairement assumée dans les tentatives définitoires de la marginalité. On observe en effet une quasi totale adéquation entre le lieu de vie et la position sociale des individus.

43 A. Corbin, *Le miasme et la jonquille*, *op. cit.*, p. 207.

44 *Ibid.*, p. 208.

45 *Ibid.*, p. 211.

46 Jean-Claude Beaune, *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 6.

47 CNRTL, « Marginalité », *op. cit.*, disponible à l'adresse suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/marginalite%C3%A9>.

On peut évoquer à ce propos le concept d'*hétérotopie* cher à Michel Foucault qui lie la localité du lieu à sa signification sociale. Ce concept, développé dans « Des espaces autres⁴⁸ » nous semble parfaitement adéquat pour penser le lieu de la décharge. Même s'il n'évoque pas les décharges, les lieux que Foucault analyse recourent les mêmes caractéristiques que le lieu de la décharge. Le lieu de la décharge peut être considéré comme un *espace hétérotope* dans le sens où il n'a pas été choisi librement, tout comme les populations qui y vivent et qu'il obéit donc à une règle qui lui est extérieure, instituée par la société et notamment les pouvoirs publics. Le concept est cité par Lucie Taïeb elle-même :

Il y aurait les centres-ville, propres, rutilants même. Et il y aurait, aux marges, les décharges. Hétérotopies, à l'instar du cimetière, lieux d'une vacance, destinés à rien sinon à la relégation de ce qu'on ne veut pas voir ni prendre en considération ? Évidemment, ce sont les plus pauvres, les moins respectés, les déclassés, les inadaptés qui vivent dans ces zones. Aux marges de la ville, les déchets avec les déchets, comme le rappelle Foucault dans son *Histoire de la folie*. (F : 41-42)

À une marginalité spatiale s'ajoute une marginalité sociale imposée aux populations déclassées pour les rendre invisibles et les exclure de l'espace public.

4. *Clivage mental*

La séparation spatiale entre ville et décharge provoque une dissociation mentale entre la production des déchets et leur stockage. Lucie Taïeb utilise le terme géométrique de la « ligne », mais cette fois employé métaphoriquement, pour évoquer « la ligne de pensée invisible qui sépare les territoires » (F : 123-124). La thèse de l'autrice consiste à dire qu'il existe un clivage mental à l'œuvre dans la pensée de l'homme contemporain et citadin, entre les déchets que nous produisons et les lieux où ils sont entassés. Elle développe cette pensée dans l'extrait suivant :

Ce qui me frappe surtout, c'est l'enclave mentale que nous nous construisons, l'illusion d'une ville propre, d'où disparaissent comme par magie tous les déchets, toutes les salissures. [...] Les lieux que nous ne voulons pas voir, les séparations mentales que nous construisons entre ici et là-bas (qui peut être juste à côté de nous), sont pléthore. [...] Tandis qu'à Staten Island le chantier du grand parc récréatif naturel avance, les tonnes de déchets produits chaque jour à New York sont désormais exportées en Caroline du Sud. (F : 18-19)

Cet extrait qui fait montre d'un vocabulaire métaphorique de l'espace (« séparation mentale », « enclave mentale ») indique à quel point la séparation physique des déchets du lieu de leur production contribue à créer une dissociation mentale. C'est ce qui était voulu par les autorités qui

48 Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits*, Tome IV, Paris, Gallimard, 1984.

ont, à partir d'un certain moment historique, considéré la solution de la décharge séparée de la ville comme une aubaine pour donner l'impression d'effacer le problème des déchets. Les déchets sont alors devenus invisibles pour les urbains producteurs, car ils ont été déplacés hors de leur champ de vision et de leur odorat. Tout a été fait pour donner l'impression d'une disparition ontologique du déchet par le simple fait de sa disparition de la sensorialité humaine. La manière d'écrire la décharge que nous avons évoquée précédemment (représentée comme un lieu clos, lointain, mystérieux, inaccessible) est en fait parfaitement révélatrice de la manière dont l'homme sépare mentalement les déchets de lui. Cette manière d'écrire, qui tente de faire ressentir au lecteur les problématiques de ses propres habitudes mentales, en rapport avec des problématiques environnementales, est parfaitement révélatrice d'une éco-poétique. Les notions de marginalité, de frontière seraient en quelque sorte la représentation de la conscience divisée de l'homme, divisée entre son être et les déchets qu'il produit, entre la propreté illusoire des villes et des habitats et la saleté et la puanteur reléguée aux frontières.

Dans *Les Fils conducteurs*, roman dans lequel l'éloignement narratif est d'autant plus représentatif de la séparation contemporaine entre lieux de production des déchets et lieux de stockage, l'un des malfrats de la décharge, Daddy Jubilee, explique à Thomas la double mesure associée aux déchets et l'aveuglement des citoyens des pays qui délocalisent leurs déchets ailleurs (Poix décrit cela par le terme d'« odysée mondiale » [FC : 139]) :

[...] on te dit « C'est sans fil, c'est encore plus plat », on te dit « C'est l'encombre en moins et la vitesse de la lumière dans ta face », on te dit « C'est la fibre, c'est la poussière en propre, qui prends pas de place », on te dit des trucs pareils là où tu es toi ; mais ce qu'on t'explique pas, c'est que chez nous, ça devient la bosse [...] Disons, pour conclusionner [sic] le topo, que ce qui se perçoit pas là-bas est pas tout à fait invisible ici. (FC : 149-150)

On retrouve systématiquement une adéquation entre la non-perception du déchet et sa disparition. Daddy Jubilee remet en question cet amalgame avec un ton ironique créé par la litote « pas tout à fait invisible ici ».

PARTIE II : Imaginaire de la décharge

Selon les théoriciens, un lieu ne se distingue pas seulement de l'espace par le fait qu'il soit limité et localisé, mais aussi par sa dimension anthropologique. Tandis que l'espace est neutre et objectif, le lieu, lui, est ouvert à une appropriation humaine, il a une signification particulière pour l'homme, il est chargé d'affects. Les symboles et valeurs communes associés au lieu servent à le façonner et à former une communauté humaine. Cette dimension anthropologique du lieu se retrouve matérialisée dans l'écriture par l'utilisation de symboles et de mythes communs qui fabriquent un imaginaire de la décharge et qui contribuent à façonner le lieu. Les symboles et valeurs associés au lieu de la décharge ne sont donc pas seulement une conséquence de l'appropriation du lieu, mais une condition même de son existence, sans quoi la décharge ne serait pas un lieu.

La littérature étant une activité humaine, elle procède de la même manière et s'approprie également l'espace par des moyens qui lui sont propres (notamment l'usage de mythes et de symboles) pour former un lieu littéraire. En effet, on observe une littérature de la décharge qui se fait réécriture de mythes et autres symboles dans un jeu d'intertextualité et de sémiotique. Dans notre corpus sont mobilisés peu ou prou des mythes et symboles similaires et les mêmes réseaux métaphoriques et sémantiques, laissant entrevoir une écriture commune de la décharge et, donc, un imaginaire collectif de ce lieu. Nous étudierons symboles et mythes communément dans notre réflexion, car ils créent tous deux des effets de sens et une certaine vision du monde. Cette poétique qui construit tout un imaginaire littéraire de la décharge sert une certaine rhétorique de la décharge, et poursuit probablement un but éthique, voire militant.

I. Symboles

L'écriture de la décharge se caractérise par une utilisation fréquente de métaphores qui lient le lieu de la décharge à des éléments ou motifs dont la symbolique est particulièrement intéressante à étudier au regard de la problématique des déchets. Une grande part de ces symboles est d'origine culturelle et, plus particulièrement, issue d'une culture biblique et mythique, qui constitue une grande part du fonds anthropologique de l'imaginaire collectif. Nous étudierons les mythes en tant que tels dans un prochain temps et nous nous concentrerons ici sur le symbolisme des métaphores présentes dans l'écriture de la décharge. Remarquons au passage que si notre terminologie oscille parfois entre métaphore et symbole c'est que nous considérons, dans le cadre de notre propos, que tous deux sont des tropes de substitution et consistent donc à interchanger les significations des

mots. Un symbole est comme une comparaison dont on ne nous donnerait que le second terme, une sorte de métaphore *in absentia*. Une autre remarque préliminaire consisterait à rappeler que le propre d'un symbole est d'être multiple, à la différence d'un signe qui est, lui, conventionnel et univoque. Notre herméneutique sera donc multiple et fera appel à toutes les vectorisations du symbole.

Notre approche sera sémiotique et s'attachera surtout à rappeler les symboliques des symboles cités (sans faire d'étude symbologique qui s'attacherait à retracer l'histoire de ces symboles) et à déterminer la fonction de l'évocation de tels symboles. Nous nous appuyerons sur les symboliques communément admises, d'autant plus que les symboles dont nous allons faire l'étude sont parmi les plus répandus.

Enfin, notons également que les symboles que nous allons évoquer ne sont pas forcément présents dans les œuvres de notre corpus sous la forme métaphorique, mais font parfois partie de la fiction. Ces symboles ne sont alors pas langagiers, mais leur fonction n'en reste pas moins intéressante à étudier. De plus, même si les significations que nous interprétons de la présence de tel ou tel symbole dans notre corpus ne sont pas forcément conscientisées par les écrivains, elles n'en sont pas moins intéressantes à étudier puisqu'elles contribuent à faire sens. Michel Le Guern résume parfaitement cette idée par ces mots : « la cohérence qui regroupe toutes ces métaphores échappe au contrôle de l'intellect de l'écrivain et dessine dans l'œuvre une trame qui, pour être étrangère le plus souvent à ce qu'il y a de volontaire et de conscient dans le message, n'en est pas moins révélatrice⁴⁹ ».

1. *L'ambivalence du feu*

La présence du feu, qu'elle soit factuelle ou métaphorique, est une constante dans l'écriture et l'imaginaire de la décharge. Deux des décharges représentées dans notre corpus sont en perpétuelle combustion : la décharge du roman de Béatrix Beck, et celle d'Agbogboshie dans *Les Fils conducteurs*. La présence du feu dans une décharge n'est pas rare puisque l'un des moyens d'élimination des déchets privilégiés est l'incinération. Mais ce procédé se retrouve souvent dans des lieux réglementés, ce qui n'est pas le cas des décharges de notre corpus. La présence du feu témoigne dans ce cas d'une manière plus informelle d'éliminer les matières résiduelles.

Le symbole du feu a une certaine ambivalence puisqu'il est à la fois puissance créatrice, symbole de naissance et de renaissance, et symbole de destruction chthonien (on pense, bien sûr au feu de l'enfer). Dans son célèbre essai *La Psychanalyse du feu*, Bachelard évoque cette

49 Michel Le Guern, « Métaphore et symbole », *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 46.

ambivalence :

Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. [...] Il peut se contredire : il est donc un principe d'explication universelle⁵⁰.

Ce sont avant tout les propriétés du feu qui sont contradictoires⁵¹ puisque son action chimique est à la fois purificatrice (il détruit les aspérités de la matière, notamment dans la forge) et destructrice (le feu dégrade un corps par le phénomène de combustion), mais cette double action chimique ouvre la porte à une symbolique elle aussi ambivalente et multiple. Cette ambivalence permet d'exprimer des valeurs contraires qui se retrouvent simultanément associées au lieu de la décharge en fonction du point de vue de celui qui la considère : elle peut être à la fois un lieu d'habitation, de joie, de travail notamment pour ceux qui y vivent, et un lieu toxique, pollué, producteur d'inégalités sociales. Le géographe Jérôme Monnet rappelle que l'ambivalence présente dans les représentations sociales des lieux se retranscrit dans la symbolique de ces lieux :

Un lieu a un contenu social composite, exprimable en termes symboliques, qui sont eux-mêmes absolument déterminés par les circonstances historiques dans lesquelles ils sont exprimés. Par exemple, une usine peut être, concurremment ou simultanément, un symbole de progrès, de production et d'emploi ou de chômage, d'exploitation et de pollution⁵².

Ici, l'ambivalence des représentations de la décharge est métaphorisée par l'ambivalence du symbole du feu. On peut donc déceler d'un côté l'aspect lumineux et positif du feu qui est la seule lueur d'espoir dans le Mordor de la décharge d'Agbogbloshie pour le personnage de Jacob :

Le seul éclat qui brille, c'est la flamme rougeoyante, vivace, parfois bleue, orange ou verte, flamme souveraine, immortelle, à qui l'on doit tout. De jour comme de nuit, c'est la même lueur fauve qui empreint la décharge, jamais le plein soleil, jamais l'obscurité. Jacob explore cette forge à ciel ouvert. Il arpente ce paysage et quelque chose en lui s'ouvre. (FC : 67-68)

Dans ce passage, la représentation du feu est plutôt positive puisque nous est donnée une image d'une flamme infinie (elle est « immortelle »), et à qui « l'on doit tout », cette expression rappelant la puissance créatrice et matricielle du feu. On retrouve également cette image dans *La Décharge* :

Elle changeait tout le temps, forcément, puisque toujours on y apportait du nouveau et on le brûlait, mais

50 Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1985, p. 23.

51 « Les propriétés du feu apparaissent [...] chargées de nombreuses contradictions », *ibid.*, p. 173.

52 Jérôme Monnet, « La symbolique des lieux : pour une géographie des relations entre espace, pouvoir et identité », *Cybergeo : European Journal of Geography, Politique, Culture, Représentations*, document 56, mis en ligne le 7 avril 1998, <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/cybergeo/5316>.

elle n'augmentait ou ne diminuait jamais. (*D* : 33)

Mais si l'image d'une flamme immortelle peut tendre vers une axiologie plutôt positive, cette immortalité rappelle aussi le buisson ardent biblique qui brûle, mais ne se consume pas et n'éclaire jamais. Ce buisson a parfois été interprété comme le symbole obscur des désastres de la fin du monde, et l'on retrouve là encore cette pleine ambivalence du feu. Retour dans *Les Fils conducteurs*, roman dans lequel le personnage de Moïse, ami de Jacob et également jeune travailleur de la « bosse » (c'est le surnom donné à la décharge par les personnages du roman) a une relation assez intime et personnelle au feu qu'il « veille amoureux, humant ses effluves toxiques comme s'ils étaient pour lui un baume pectoral » (*FC* : 153). On voit dans cette phrase toute l'ambiguïté du symbole du feu qui reproduit toute l'ambiguïté du lieu de la décharge : malgré la nocivité d'un tel feu qui dégage des émanations toxiques, il est une ressource et un compagnon pour certains. En témoigne cet autre passage de l'œuvre,

– Sitôt que le fuego s'extirpe de l'allumoir, je pourlèche le merde, poursuit Moïse, désignant de son imberbe menton divers fils recouverts d'une gaine de plastique bleu, vert ou rose qu'il tient entre ses doigts souillés. [...] — Vois bien, poursuit le fondeur, enflammant soudain les fils [...] Moïse a lâché les fils au sol ; ils se consomment et c'est un feu de joie prometteur qu'ils contemplent à présent, mais de loin [...] Moïse ne l'écoute pas. Il est happé par les flammes (*FC* : 146-147)

où ce même Moïse trouve une technique pour accéder directement aux composants rares des objets électroniques par l'entremise du feu, qui devient donc ressource et source de fascination. L'idée que le feu est une ressource se retrouve également dans le roman de Beck dans lequel Noémi s'exprime ainsi : « Nous on avait pas besoin d'allumettes, on allait prendre du feu à la Décharge. » (*D* : 27) On trouve également des représentations mélioratives du feu de la décharge dans ce roman, avec la présence de passages descriptifs qui le montrent comme immémorial et source de tout,

Le feu de la Décharge remontait à la nuit des temps, on ne savait pas qui l'avait allumé, sûrement celui-là était sous terre depuis longtemps. Tantôt il couvait sous les débris, tantôt quand le vent soufflait, des flammes montaient et soi-disant le feu risquait de gagner le village. (*D* : 7),

mais sans se départir de sa menace inhérente : son caractère incontrôlable. Ainsi, le feu de la décharge est aussi représenté comme un symbole de destruction et l'on retrouve même la métaphore du monstre pour qualifier ce pouvoir chtonien du feu :

La Décharge a commencé à crépiter drôlement, d'une façon qui ne lui était jamais arrivée. Tout d'un coup c'est devenu un brasier. Elle faisait pas vrai, c'était plus elle, c'était un monstre bondi du passé. (*D* : 77)

La locution adverbiale « tout d'un coup » et le verbe « devenir » rendent parfaitement compte du

caractère imprévisible et incontrôlable du feu qui change d'état à un autre dans une temporalité très restreinte. On peut citer là encore Bachelard, qui associe au feu les notions de vitesse et de vivant : « Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. Le feu est l'ultra-vivant⁵³ ». Ces considérations ne se départissent pas de l'ambivalence du feu.

La métaphore de la forge (*FC* : 68 et *D* : 8) poursuit elle aussi probablement un but symbolique. Dans sa *Psychanalyse du feu*, Bachelard évoque la propriété purificatrice du feu et explique la raison pour laquelle nous en sommes venus à associer le symbole de la purification au feu : « le feu sépare les matières et anéantit les impuretés matérielles. Autrement dit, ce qui a reçu l'épreuve du feu a gagné en homogénéité, donc en pureté [...] La fonte et la forge des minerais ont fourni un lot de métaphores qui sont toutes inclinées vers la même valorisation⁵⁴ ». On retrouve là l'ambiguïté du feu qui, pour Bachelard, n'est pas uniquement purification, mais oscille plutôt entre pureté et impureté.

2. *L'eau, la mer, la pluie : la symbolique aquatique*

Le symbole de l'eau est également une constante dans l'écriture de la décharge. On retrouve une certaine ambiguïté dans ce symbole, à l'instar de celui du feu. En effet, l'eau est à la fois un symbole d'épuration et de mort. Plus particulièrement, les mers et océans sont aussi un symbole de commerce, comme le narrateur des *Fils conducteurs* le rappelle. La ville d'Accra, dans laquelle se déroule la fiction romanesque est une grande ville portuaire :

La ville d'Accra présente une particularité notable : elle est au bord de la mer. Plus précisément, elle fait face à l'océan atlantique, ce qui ménage divers privilèges auxquels chacun peut rapidement songer et qu'on mentionnera (brièvement) comme suit : négoce, négoce, et puis négoce. Qu'on visualise de grands filets de pêche débordants de poissons luisants et charnus tout à fait vendables (et d'ailleurs tout à fait vendus), ou de robustes pétroliers, cargos et autres mastodontes nautiques contenant passagers, marchandises et énergies, ou encore, pour les plus esthètes, quelque invitation sensuelle au voyage faisant de l'horizon embrumé une terra incognita où projeter désirs de conquêtes et possessions, qu'on voie donc dans la mer un territoire à exploiter, un moyen de transport bien commode ou une surface de projection pour l'imaginaire, si débridé soit-il, l'océan est une manne. (*FC* : 20-21)

Les dernières phrases de ce passage rappellent les différentes représentations associées à la mer : tout comme la décharge, elle est une « surface de projection pour l'imaginaire ». Si la notion de « manne » rappelle également que l'eau peut être vue comme une ressource, le symbole aquatique a aussi son versant négatif puisque l'eau est une sépulture pour le personnage de Moïse

⁵³ Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, op. cit., p. 23.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 176.

dans *Les Fils conducteurs* dont le corps est, par manque de moyens, enfermé dans un cercueil de fortune et laissé à la dérivation :

On aura pas eu les moyens de lui payer une fosse, alors on se sera décidé à le faire disparaître dans les eaux [...] Tu voyais le bois se cabrer sur le lagon. Ça percutait la boîte, les vagues qui se remaniaient dessus. (FC : 187)

Cet épisode fait montre d'une ironie assez sombre qui se joue de la figure biblique de Moïse, dont le nom hébreu *Moshe* signifie « sauvé par les eaux ». L'écrivain invente à Moïse un destin noir, en miroir par rapport à la légende de sa naissance. La description d'une pluie torrentielle quelques pages avant cet épisode fait étrangement écho à l'épisode biblique du déluge :

[...] une pluie très lourde finit par tomber [...] ils s'en fichent, continuent dans le déluge et, ouvrant larges leurs gueules, ils boivent l'eau du ciel qui les détrempe et les lave ; ils flottent à présent sur des rivières boueuses [...] (FC : 160)

L'antonomase « déluge » est bien présente tout comme l'abondance de la pluie, qui est caractérisée de « très lourde ». On trouve dans cet épisode le symbole de la purification puisque l'eau est l'élément qui « lave » les hommes à la fois matériellement et symboliquement (l'eau qui lave les péchés). Mais si elle est par moments porteuse d'une axiologie plutôt positive, l'aptitude purificatrice de l'eau est déniée par le texte et la toxicité de la décharge. Ainsi, l'eau dont il est question n'est pas bleue et pure, mais « marron » :

L'eau était pas comme le ciel, c'était pas la couleur que tu rêves, c'était du marron foncé qui se mêlait à la houle, avec du dégueu aussi. (FC : 188)

La caractérisation adjectivale « marron foncé » qui évoque l'image de la boue et l'apocope familière « dégueu » contribuent à montrer que cette eau est aux antipodes d'une eau purificatrice et qu'elle est corrompue par la souillure.

Par ailleurs, dans le roman de Béatrix Beck, la décharge est successivement comparée à la mer puis distinguée de celle-ci :

Chaque matin on courait pieds nus sur la plage pour voir ce que la marée avait apporté, c'était comme à la Décharge. Si on veut c'était le contraire, la Décharge faisant la bête toujours en train de crever, la mer faisait vivant, avec une de ces santés. Et propre, l'écume on aurait dit de l'eau savonneuse. (D : 25)

La comparaison qui associe décharge et mer va de pair avec la vision de la décharge comme un espace de ressource : du point de vue de Noémi, la marée est productrice de surprises. Les objets

ramenés par la marée peuvent d'ailleurs être considérés comme des déchets d'un point de vue ontologique. La comparaison est totale. Mais la narratrice Noémi la renverse en faisant intervenir une relation d'opposition entre, d'un côté, la décharge qui serait associée à la mort et de l'autre, la mer qui serait plutôt rattachée au vivant. Cette dialectique entre mort et vie se couple à une dialectique entre sale et propre. On observe donc une axiologie positive du symbole de l'eau dans ce passage, qui est rattachée à la notion de propreté. Mais, puisqu'en tant que symbole, l'eau est ambivalente, elle est également génératrice d'un sentiment de peur deux pages plus loin dans le roman :

Des fois je rêve qu'elle déferle ici, qu'elle éteint la Décharge et qu'elle nous engloutit. J'ai peur. (*D* : 27)

Dans ce cauchemar évoqué par Noémie, la mer provoque la peur au regard de son caractère incontrôlable et destructeur. À l'inverse, la décharge est un lieu auquel Noémi est attachée, c'est en tout cas l'interprétation que l'on peut faire de la peur du personnage de voir la décharge détruite. La métaphore croisée entre la mer et des zombies de film d'horreur et la décharge présente dans *Freshkills* contribue au même effet de peur :

Oui, un cauchemar : ces flots de déchets, menaçant de nous submerger, monstre de film d'horreur, variation inédite sur le thème des zombies. (*F* : 115)

Le symbole aquatique est ici présent pour symboliser l'aspect mortifère et destructeur de l'accumulation des déchets, tout comme les brusques mouvements d'eau (dans la veine des tsunamis) sont destructeurs pour la vie humaine.

L'eau répond à un besoin vital, celui de tout homme, mais encore plus celui des travailleurs de la « bosse » que le travail sous le soleil déshydrate. Ainsi, Ama, la mère de Jacob s'improvise vendeuse d'eau comme beaucoup de femmes aux alentours de la décharge :

Ama a surtout remarqué que lorsqu'ils reparaissent, les hommes ont soif, désirent s'abreuver, s'emplier d'eau tant qu'ils peuvent et la laisser dévaler le long de leurs muscles taillés pour que s'épurent leurs peaux et leurs bouches. Peu de femmes vendent de l'eau, car l'eau s'achète, elle ne coule nulle part, il faut la gagner. (*FC* : 30)

Ce passage illustre la valeur marchande de l'eau qui est à la fois positive (elle répond à un besoin vital et est une ressource financière pour Ama) et négative (elle a un coût).

3. « *Comme encore cela vit, dans la montagne monstrueuse* »

Une autre métaphore courante dans les descriptions des décharges est celle de la montagne.

Les auteurs des œuvres de notre corpus utilisent en effet un vocabulaire topographique pour décrire physiquement le lieu de la décharge. Cette comparaison entre décharge et montagne est d'abord motivée par la ressemblance de forme entre la forme des déchets empilés et cette formation géologique :

La terminologie en monts correspond à celle de la décharge, puisque jadis s'élevaient ici, à l'air libre, quatre montagnes de déchets. (*F* : 70)

Mais cette métaphore sert un propos plus significatif et participe à une rhétorique de la décharge puisqu'elle permet de créer des associations mentales, des connotations, elle fait appel à un imaginaire collectif : en bref, elle joue son rôle de symbole.

La métaphore associant décharge et montagne relève à coup sûr d'une écriture écopoétique dans le sens où elle permet le « décentrement d'une pensée trop anthropocentrique » en restituant à la décharge son plein droit littéraire et en réinventant « les façons par lesquelles la nature humaine s'inscrit dans la nature non humaine⁵⁵ ». En effet, la métaphore de la montagne permet une analogie entre nature non humaine et nature humaine. La décharge n'est pas rattachée à quelque chose d'humain, mais à un élément naturel, ce qui permet de réintégrer la décharge dans le monde naturel non anthropisé, mais également de mettre en relief le contraste entre espace naturel et espace humain.

On trouve dans *Freshkills* une métaphore qui associe montagne et décharge :

S'allonger avec lenteur et rester là, le ciel étoilé au-dessus, un infini d'ordures en dessous. Comme encore elles bruissent et grouillent, comme encore le sol imperceptiblement remue, comme encore cela vit, dans la montagne monstrueuse. (*F* : 85)

Cette métaphore de la montagne se rattache à l'une des symboliques de la montagne : son impressionnante immensité qui se rapproche d'une certaine monstruosité tant elle sort du commun. Le fait que le « sol [...] remue » pourrait faire écho à la formation géologique d'une montagne qui se crée par mouvements du sol. On retrouve cette dimension géologique dans *La Décharge* de Beck, même s'il ne s'agit pas exactement de la montagne, mais plutôt de la « planète » :

La Décharge faisait comme notre planète dans la préhistoire : plissements hercyniens, alpins. On la guettait tous, on était une famille gardienne, c'était notre phare. (*D* : 7-8)

L'utilisation de termes géologiques techniques (l'adjectif « hercynien » se dit de terrains ou de

55 Nathalie Blanc, Denis Chartier, Thomas Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, n° 36, 2008, p. 9, <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-ecologie-et-politique-sciences-cultures-societes-2008-2-page-15.htm>.

plissements terrestres qui datent de la période du carbonifère) permet néanmoins de faire un rapprochement avec la montagne d'un point de vue géologique, voire géomorphologique, puisqu'elle est elle aussi une formation terrestre créée par des mouvements de terrain. L'adjectif « alpin » entérine ce rapprochement. On retrouve ce vocabulaire géologique évoquant la montagne dans *Les Fils conducteurs*. Dans l'extrait qui suit, il est question d'un poteau en métal qui surplombe la décharge :

Cette colonne de métal ornée d'un semblant d'escalier sur son versant septentrional doit toute sa hauteur à l'astucieuse sédimentation de diverses ossatures : congélateurs, téléviseurs et même une gazinière ; elle apparaît comme le repère le plus sûr pour ne pas s'égarer sur la bosse, continuellement reconfigurée par les approvisionnements quotidiens et les crémations odorantes qui dévorent de la matière, insatiables, et rendent le lieu chaque jour moins reconnaissable. (*FC* : 98)

Même si le phore n'est pas explicitement nommé, l'utilisation du vocabulaire géologique est repérable à travers les syntagmes « versant septentrional » et « sédimentation » participant de fait à la métaphore *in absentia* qui associe la colonne qui surplombe la décharge à une montagne. La métaphore suivante emprunte au même champ sémantique puisque les déchets qui forment la colonne sont comparés aux sédiments qui constituent la formation géologique de la décharge. Il est possible de percevoir des accents héroï-comiques dans ce passage qui utilise l'image assez noble de la montagne (elle est, entre autres, un symbole de divin) pour qualifier une vulgaire colonne de déchets.

La symbolique de la montagne est elle aussi ambiguë et permet en cela de représenter le caractère paradoxal des valeurs associées au lieu de la décharge. Elle est le symbole du divin puisque c'est au sommet de celle-ci que se manifeste de Dieu (on pense aux monts sacrés présents dans de nombreuses mythologies) et à ce titre elle est productrice d'admiration (portée vers les dieux ou la beauté de la nature), mais aussi de crainte (crainte envers les dieux, mais également envers l'immensité de la montagne). Le caractère immense et impressionnant d'une telle formation géologique peut également contribuer à une certaine rhétorique de la décharge qui aurait pour but de questionner le lecteur de l'immensité de la problématique des déchets. La métaphore de la montagne permet de rendre sensible l'accumulation incessante des déchets et contribue à l'effet de crainte créé par l'énoncé puisqu'elle rajoute à l'immensité de la décharge un caractère incontrôlable et difforme. L'image de la montagne est également associée au symbole de la nature, puisque la montagne est souvent un lieu peu anthropisé qui a une grande diversité naturelle : faune, flore, rivières... La référence à la montagne, parangon de la nature dans les représentations communes, évoque le souvenir perdu d'une nature disparue sous les tonnes de déchets. Cela relève d'une rhétorique de l'écriture de la décharge qui s'attacherait à montrer les dégâts causés par les décharges

sur l'environnement naturel, par un effet d'image en négatif. En effet, les images littéraires sont rarement immotivées et sont souvent révélatrices d'un certain sens caché.

4. *Symbolique de la mort et hommes-déchets*

Notons également une forte intrication thématique entre mort et décharge. Dans *La Décharge*, la décharge municipale se situe juste à côté du « cime », surnom donné par Noémi au cimetière municipal. La métaphore de la mort n'est pas seulement unilatérale (de la décharge à la mort) puisque la mort et tous les éléments qui s'y rattachent sont inversement associés à la décharge. Ainsi, le cimetière évoqué par Noémi est décrit avec des termes similaires à ceux que l'on pourrait utiliser pour décrire une décharge (il est qualifié de « dépotoir »). La « Décharge », en comparaison avec la mer qui « fai [t] vivant, avec une de ces santés » est comparée à une « bête toujours en train de crever » (*D* : 21). Par ailleurs, dans *Freshkills*, Lucie Taïeb mentionne le fait que des restes humains des victimes des attentats du 11 novembre 2001 de New York ont probablement été enfouis dans la décharge de Fresh Kills⁵⁶. Le même type de représentation associant décharge et mort se retrouve dans *Les fils conducteurs* avec toute une isotopie lexicale de la mort, représentée par les syntagmes « nécropole », « ossuaire », ou encore « charnier » :

Agbogbloshe, inépuisable gisement — nécropole de notre monde, ossuaire de nos progrès, charnier de notre espèce : c'est ici que s'enterrent et s'incinèrent nos existences, ici que se matérialisent ondes et flux, ici qu'on dépèce, trie, récupère et revend ce que la mer a convoyé. (*FC* : 42)

L'irruption de la métaphore de la mort s'explique parfois par une réelle concomitance entre déchet et mort. La fin des *Fils conducteurs* est à ce propos également révélatrice. En effet, le jeune Jacob meurt sur la décharge des conséquences d'un abus sexuel du reporter Thomas, la décharge devenant du même coup sa tombe. Thomas, qui est à l'origine de cette mort, décide lâchement d'enterrer le corps de Jacob dans la décharge : « on ne saurait dire quelle part de soi a entrepris de creuser forer le sol des déchets pour y déposer l'enveloppe tiède et frêle du garçon » (*FC* : 215-216), ce qui donne lieu à la description suivante :

S'il était encore en vie, Jacob pourrait sentir diverses touches de clavier lui pénétrer le gosier ; il pourrait reconnaître le goût du métal, mais pas celui de la bouse de vache séchée ; il sentirait aussi sa tête s'enfoncer dans un magma de cuivre, de laiton, de verre brisé, de plastique fondu, lui découpant le visage, faisant de lui l'un des déchets de la bosse [...] (*FC* : 216)

⁵⁶ Notons la différence de graphie entre le nom de l'ancienne décharge et le nom du parc naturel qui recouvre la décharge où l'espace typographique entre « Fresh » et « Kills » a été supprimé, ce qu'analyse Lucie Taïeb dans son ouvrage.

Dans ce passage, Jacob devient littéralement « l'un des déchets de la bosse » et la métaphore s'envole pour laisser place à la réalité : il est un corps mort délaissé, faisant ontologiquement de lui un déchet, il est d'ailleurs dénué de sensation (le fait de « sentir » est désormais évoqué au conditionnel), pourtant caractéristique de tout vivant. Cette condition de déchet qu'il vient d'acquiescer s'accompagne donc d'une véritable incorporation avec les autres déchets. Les déchets s'introduisent dans son corps et deviennent partie intégrante de son être : les verbes utilisés sont à ce titre révélateurs, car ils relèvent d'une isotopie lexicale se rattachant davantage à la technique qu'à l'humanité et paraissent appropriés pour qualifier des déchets ou du moins des objets (« découper », « enfoncer », « pénétrer »). Le verbe « enfoncer » mime parfaitement la désintégration et la fonte du corps de Jacob dans les miscellanées électroniques de la décharge. L'utilisation métaphorique du substantif « magma » est également intéressante à étudier puisque ce mot désigne initialement de la roche en fusion, une sorte de pâte chaude constituée de liquides et cristaux divers. Le magma fait donc référence à des temps géologiques très anciens et on pourrait faire l'hypothèse que cette pâte gluante où se trouve désormais englué Jacob se refroidira comme le magma et entérinera *de facto* le statut de Jacob comme déchet pour l'éternité. Enfin, le participe présent « faisant » montre bien que ce sont les actions précédentes (la découpe du visage, la fonte dans les autres métaux et l'incorporation des touches dans la bouche du garçon) qui transforment Jacob en déchet. Il n'a plus de corps propre, il a incorporé les déchets (qui ont littéralement pénétrés en lui) et est devenu déchet par la même occasion.

Dans *La Décharge*, on retrouve le même scénario de mort sur la décharge puisque le père de Noémi meurt consumé de la même manière que les déchets et ainsi réduit au même stade ontologique :

Les flammes étaient grandes comme des personnes. Papa s'est précipité dans le feu avec sa fourche, il était comme fou, il était responsable [...] Il est devenu flammes partout. Maman courait au cimetière avec ses seaux [...] Quand les pompiers sont arrivés, tout était fini, ça fumait. Papa est mort comme un capitaine sur son navire, pareil que le naufrage de mon jeu de patience. Le village traitait Papa de vieux dégoûtant. Même qu'il l'aurait été, sa mort sur la Décharge l'a réhabilité, c'était un homme de conscience. [...] Ce qui restait de son corps, des débris calcinés, a eu un enterrement bien, mais avec un petit cercueil comme pour un de ses enfants. (D : 78-79)

Dans cette *ekphrasis* au registre épique, le père du personnage de Noémi meurt sur la décharge et le verbe « rester » (dans la phrase « ce qui restait de son corps ») fait explicitement écho à l'étymologie du mot « déchet » qui vient du verbe *déchoir* en ancien français, lui-même issu du verbe latin *cadere* qui signifie « tomber ». Le déchet est le résidu, le « débris » (le mot est présent dans l'extrait pour désigner les restes humains du père) ce qui tombe de la matière abîmée, ici

calcinée. On retrouve également l'idée que la décharge est parfois un lieu de mort dans *Freshkills* quand Lucie Taïeb évoque les attentats du 11 septembre 2001 et les restes humains enterrés dans la décharge de Fresh Kills : « la décision du juge qui, face aux familles des victimes, prend acte du fait que les restes demeureront à Freshkills » (*F* : 128). Les décharges sont donc effectivement parfois de réels lieux de sépulture à la fois pour des humains et pour les déchets qui se décomposent.

De plus, on observe une métaphore filée entre humains et déchets dans les œuvres de notre corpus qui complète cet entrecroisement entre homme et déchet. Ce sont, d'une part, les personnages humains qui sont désignés métaphoriquement comme des déchets et, d'autre part, les déchets qui sont anthropomorphes. Ainsi, on peut trouver dans *Les Fils conducteurs* ce genre de métaphore, signalée par l'adjectif « anatomique » pour désigner l'intérieur d'un fer à repasser de la marque « Calor » : « Jacob a démonté le petit appareil, observant le paysage anatomique de l'objet » (*FC* : 174). Nous pouvons également citer cette description qui décrit la dérivation des déchets dans l'eau qui jouxte la décharge d'Agbogbloshie :

Tandis que les pensées de Jacob flottent sur ce fond de mélancolie, une carcasse de congélateur, portée par les eaux troubles du lagon, apparaît dans son champ de vision. Elle n'est pas seule : il y a quelques écrans d'ordinateur ainsi qu'un squelette pas vigoureux d'imprimante couleur. Jacob observe cette parade insolite : jusqu'à présent, il n'a jamais vu que des animaux, des hommes ou des femmes osciller à la surface des eaux. Quelques plantes aussi s'il y pense, ou bien des semelles, des feuilles mortes — choses inanimées et dénuées de pesanteur [...] Il aperçoit un voile fait d'épaisses fumées qui dansent au vent du soir, une vapeur irisée tournoyant et refluant, régulièrement déchiré par un cortège d'appareils électriques et électroniques rouillés, défoncés, éventrés, titubants avec grâce jusqu'à l'embouchure. Le front désormais plissé, sourcils retroussés, Jacob s'imagine remonter le cours de ce flux, [...] explorer la zone qui vomit une telle variété d'objets. Jacob compte et recompte tout ce qui navigue gentiment devant lui, icebergs éparpillés prêts à se fondre dans le grand bain. (*FC* : 22-23)

L'intrication entre déchet et humanité est ici claire. Tandis que Jacob et ses « pensées » sont qualifiés de flottants comme les déchets qui dérivent sur l'eau, la dérivation des déchets électroniques est anthropomorphe puisqu'on observe la métaphore de la parade et du cortège, activités *a priori* humaines. De plus, l'utilisation fréquente de participes passés et présents habituellement associés à un être humain fait également partie de la métaphore associant déchet et humain. Les déchets sont ainsi présentés comme des êtres qui « titub[ent] ». L'utilisation de participes passés à la fois pour décrire le physique de Jacob (« front [...] plissé », « sourcils retroussés »), et pour décrire les objets (« rouillés, défoncés, éventrés »), rajoute encore au brouillement des frontières entre homme et déchet, tous deux caractérisés de la même manière grammaticale. Même le personnage de Thomas, enfin parvenu à rentrer dans la décharge est qualifié par Jacob en ces termes :

Chef : toi, t'as les veines bleues. [...] Ça te fait tout un tas de rivières sur les membres et tu as le corps comme la décharge. Tu as du bleu que si on coupe, c'est du rouge qui s'échappe. On fait pareil, Chef, nous. On passe d'un fil à l'autre en clashant la gaine. (*FC* : 209)

Dans ce cas précis, la comparaison faite par Jacob est peut-être un moyen de signifier que la décharge est Thomas dans le sens où il est occidental et qu'il participe à cette délocalisation des déchets électroniques dans les pays du Sud. La facilité avec laquelle Jacob et les autres ferrailleurs de la bosse coupent les fils électroniques renvoie à la fragilité de la vie humaine, puisqu'ils sont ici comparés aux veines de Thomas.

La symbolique de la mort peut être interprétée comme hautement significative. En effet, le lien entre déchet et mort se cristallise autour de la perte de valeur ontologique qui se retrouve à la fois dans le fait de jeter un déchet et dans le fait de mourir. Cette réflexion renvoie à une dimension métaphysique qui est à l'œuvre dans le lieu si particulier de la décharge. En effet, ce lieu, puisqu'il accueille des matières considérées comme « mortes » renverrait à notre propre peur de la mort. L'utilisation de la symbolique de la mort dans les œuvres de notre corpus permettrait de rendre visible cette peur, de la matérialiser et d'ainsi la dédramatiser. Le rapprochement peut être fait avec cette réflexion issue de *Freshkills, essai* dans lequel Lucie Taïeb évoque le processus de « dérégulation progressive auquel nous sommes soumis » :

Même dans un monde, le nôtre, où tout ce qui manifeste le moindre défaut, la première marque d'obsolescence, est aussitôt soustrait à notre vue, remplacé par du neuf, il y a toujours des gens pour nous rappeler que nous portons en nous dès la naissance le germe du déchet que nous devenons peu à peu — et ce n'est pas grave, en réalité, mais simplement cruel et beau. (*F* : 51-52)

On trouve également cette réflexion dans l'œuvre :

Les déchets sont l'envers de l'histoire, les cadavres dans le placard d'une société lisse, prospère, que rien ne peut venir corrompre, que rien n'atteint, où tout est toujours neuf, chaque jour un jour nouveau, ne portant ni trace ni stigmatisme de ce qui a pu avoir lieu la veille. (*F* : 13)

Cette peur de la mort, et du déchet, qui rappelle notre propre condition humaine vouée elle aussi au rebut, a été conditionnée par un certain type de société qui selon Lucie Taïeb efface la mémoire et tente de rendre invisible la corruption inévitable du vivant dans un perpétuel mouvement de renaissance factice.

II. La réécriture mythique de la décharge

1. *Les figures mythiques du feu*

Certains personnages des œuvres de notre corpus s'apparentent assez clairement à la figure mythique d'Héphaïstos, dieu du feu et des arts de la forge. On trouve ainsi la métaphore de la forge dans *Les Fils conducteurs* (« Jacob explore cette forge à ciel ouvert » [FC : 67-68]), mais c'est surtout dans le roman de Béatrix Beck que la figure d'Héphaïstos est la plus perceptible :

Alors on s'est construit une demeure à côté de la Décharge. Mon père avait tout le temps l'œil sur elle, tisonnant du bras qui lui restait quand le feu faiblissait de trop, étouffant les flammes si elles menaçaient en leur jetant dessus des détritiques humains, je veux dire humides, avec sa fourche. (D : 7-8)

Le père de Noémi, gardien de la décharge, est décrit à la manière du tisonnier mythique : l'action de « tisonner » est évoquée explicitement, la « fourche » rappelle les outils forgés par Héphaïstos, l'infirmité du personnage rappelle inévitablement la disgrâce physique du dieu gréco-romain qui est boiteux selon la légende. La représentation mythique qui est faite du personnage contribue à le déifier puisqu'il est présenté comme un homme surpuissant, maître du feu, capable à la fois de l'animer et de le faire mourir. Néanmoins, la réécriture du mythe d'Héphaïstos fait appel au registre héroï-comique puisque le père de Noémi utilise des « détritiques humains » pour étouffer le feu, désacralisant par là l'action mythique, en la rabaisant à la terre et au rebut. On pourrait interpréter cette métaphore mythique et sa désacralisation comme un moyen de montrer le caractère vain de l'*hybris* de l'homme voulant maîtriser le feu.

Autre figure mythique associée au feu, le mythe prométhéen est également convoqué dans certaines des œuvres de notre corpus. Ce mythe fait de nouveau référence à l'ambivalence du feu, à la fois considéré comme un don et un ennemi incontrôlable. La réécriture mythique est décelable dans ce même épisode de *La Décharge*, puisque le père de Noémi croit pouvoir maîtriser le feu qui se retourne finalement contre lui, à la manière des humains punis pour leur *hybris*. Ce mythe a eu plusieurs interprétations au cours des siècles, notamment celle faisant de Prométhée l'image d'un transgresseur de la loi divine en « volant » à Dieu le secret du feu. Si l'on suit cette veine interprétative, le père Noémi représente lui aussi cette image du transgresseur qui maîtrise le feu. Prométhée représente également l'humanité qui a donné naissance au mal et à la corruption à cause de ses faiblesses, ce mythe explique l'origine de la misère humaine et donne ainsi l'impression que la décharge est la raison du mal humain.

Une autre figure mythique en lien avec le feu est présente, dans *La Décharge* de Béatrix

Beck. Il s'agit des vestales romaines, prêtresses romaines chargées de surveiller le feu du temple de Vesta :

On fourgonnait la Décharge, nous deux Marguerite, quand un jeune touriste en passant sur le chemin dit quelque chose qu'on a pas compris. J'ai cru qu'il disait : – Petites vespas. [...] Notre maîtresse m'expliqua vestales. J'étais heureuse. (D : 40-42)

Non sans humour, ce passage fait écho aux vestales de la Rome antique, qui, si elles font partie d'une réalité concrète de l'histoire romaine, se rattachent néanmoins au mythe de la déesse Vesta. Le feu que sont chargées de surveiller les vestales est un feu sacré qui constitue le foyer public du temple de Vesta. Cette référence permet alors de redonner un aspect sacré à la décharge, et de signifier qu'elle est un bien précieux pour certaines personnes.

2. *Le mythe de Babel*

Le mythe de la tour de Babel est également un mythe privilégié par les écrivains de notre corpus, tant sa signification fait écho à la problématique des déchets. Dans *Imaginaires de la Bible*, l'universitaire Sylvie Parizet explique que « la plupart des réécritures du mythe [...] font de la tour le symbole d'un univers absurde⁵⁷ ». La tour de Babel évoque en effet une myriade de symboles allant de l'orgueil et de l'excès jusqu'au désordre et au chaos. Lucie Taïeb explicite clairement sa référence au mythe biblique :

Les journaux ne reculent devant aucun excès verbal, aucune comparaison, pour décrire ce que Fresh Kills devient, ses quatre monts, cet empilage sans fin — jusqu'au ciel ? Pyramides de déchets, Alpes de poubelles. Pour ma part, j'ai Babel en tête, son arrogance dangereuse, sa folie et son brouhaha de langues innombrables, car ce qui s'entasse là, jour après jour, n'a pas de nom ou souffre d'en avoir trop. Déchets, rebuts, détritrus, immondices, ordures. Cela prolifère, se multiplie, dégénère. (F : 35-36)

La référence à Babel faite par l'auteurice s'organise autour de la symbolique de l'excès et de l'« arrogance ». L'énumération qui s'ensuit (« déchets, rebuts, détritrus, immondices, ordures ») mime par l'accumulation des mots, l'accumulation des déchets dans la décharge, par un effet d'hypotypose. La multitude des désignations assignées aux déchets rappelle la multitude et l'hétéronomie des langues au cœur du mythe de Babel. Le personnage des *Fils conducteurs* Daddy Jubilee décrit la décharge en ces termes :

T'as tout le cimetière numérique de la planète ici, t'as tout l'obsolète [...] chez nous, ça devient la bosse, ça devient Babel, le truc : ça grimpe jusqu'au ciel, les merdes cabossées dézinguées bousillées, elles

⁵⁷ Sylvie Parizet, « La tour enfin achevée », in Véronique Gély et François Lecercle (éd.), *Imaginaires de la Bible : mélanges offerts à Danièle Chauvin*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

construisent une seconde planète qui t'encrasse les tuyaux [...]. (FC : 149)

La métaphore sert à représenter de manière sensible, tout en faisant référence à un imaginaire partagé par tous, l'énormité et l'absurdité d'une telle accumulation de déchets.

Cette référence au mythe de la tour de Babel n'est ni gratuite, ni simple effet de style : elle donne une certaine valeur au lieu de la décharge en symbolisant l'orgueil et l'arrogance humaines et le caractère indomptable de certaines créations humaines. L'écriture de la décharge poursuit là encore un but rhétorique : celui de faire prendre conscience au lecteur de la mégalomanie et l'absurdité de la société de consommation. La pluralité des langues au cœur de ce mythe illustre également l'une des réalités de la problématique contemporaine du déchet (particulièrement représentée dans le roman de Guillaume Poix) puisque désormais, même les déchets sont mondialisés, et certaines décharges accueillent des détritiques du monde entier. La décharge d'Agbogbloshie au Ghana, qui, rappelons-le, est une décharge réelle, est en effet le « cimetière numérique de la planète » puisqu'elle accueille les déchets électroniques du monde entier. Les multiples langues de Babel sont comme les multiples origines géographiques des déchets qui se retrouvent dans ce genre de décharge, illustrant davantage l'aberration d'une telle pratique.

3. *Une cosmogonie*

La représentation cosmogonique du lieu de la décharge est un autre trait récurrent de l'écriture de la décharge. Les descriptions de la décharge dans notre corpus s'apparentent en effet parfois à des réécritures de cosmogonies, de mythes de création du monde. L'écriture de la décharge reprend cette imagerie des origines, notamment par la présence des quatre éléments matriciels qui s'animent à partir du chaos originel, éléments que nous avons pu en partie évoquer dans notre analyse des symboles de la décharge. D'autre part, les descriptions de notre corpus montrent une assimilation régulière entre les décharges et la terre voire l'univers, comme dans ce passage :

La Décharge faisait comme notre planète dans la préhistoire : plissements hercyniens, alpins. On la guettait tous, on était une famille gardienne, c'était notre phare. (D : 7-8)

L'inscription dans un temps lointain avec l'évocation de la « préhistoire » porte à interpréter cette description comme une cosmogonie, qui se ferait le récit de la création géologique de la terre. Cette référence à un espace-temps immémorial, proche du mythe de la création du monde, est également présente dans l'extrait suivant avec la présence de l'expression « nuit des temps » :

Le feu de la Décharge remontait à la nuit des temps, on ne savait pas qui l'avait allumé, sûrement celui-là était sous terre depuis longtemps. Tantôt il couvait sous les débris, tantôt quand le vent soufflait, des

flammes montaient et soi-disant le feu risquait de gagner le village. (D : 7)

De plus, cet extrait se fait réécriture d'une cosmogonie à l'image de la *Théogonie* d'Hésiode qui montre le chaos précédant la création de l'Univers. On retrouve également certains éléments matriciels que sont le feu et le vent.

On peut supposer que le fait de faire écho aux temps immémoriaux de la naissance du monde permet d'évoquer avec nostalgie une nature originelle perdue sous les déchets. Aussi, la référence à un imaginaire cosmogonique pourrait permettre de montrer que la décharge est constitutive du monde, et que le fait de produire des déchets est constitutif de tout organisme humain. Mais cette référence peut aussi servir à montrer l'intrication étroite entre déchets et terre et ainsi mettre en lumière que l'incorporation des déchets dans la terre met en danger cette dernière.

4. *La vie pré-décharge : un âge d'or*

Le mythe antique de l'âge d'or fait également partie intégrante de l'imaginaire de la décharge. On y trouve à la fois l'évocation d'une temporalité passée immémoriale qui n'est plus, d'un espace semblable à un *locus amoenus* empli d'agréments, et du regret de cet espace-temps idyllique. La description de la vie sur Staten Island avant la décharge (présente dans le chapitre « Éden » de *Freshkills*) fait écho à ce mythe :

Au commencement était l'idylle. Sur la rive nord-ouest de l'île s'étendent des territoires vierges que les premiers habitants du lieu, Indiens de la tribu Lenape, parcourent à pied, en canoë, marais salins à la flore singulière, opulente [...] Parmi les joncs résonne le cri distinctif de l'aigrette bleue, on entend le froissement des herbes hautes au passage des castors et autres petits mammifères, un silence de chants, de clapotis, de craquements. Ici, vivre est encore possible, la nature s'offre à la main de l'homme, à la cueillette, à la chasse, à la pêche. En ce lieu qui aujourd'hui n'existe plus, on raconte qu'au début du siècle passé, de vieilles femmes venaient chercher des herbes médicinales [...] ce paysage encore intact, ample, verdoyant, généreux. (F : 23-25)

L'isotopie lexicale de l'abondance sillonne le texte (« flore [...] opulente », « ample »), et les descriptions exclusivement mélioratives du paysage construisent l'image d'un espace-temps pré-décharge idyllique, qui se rapproche d'un âge d'or désormais perdu, puisque ce « lieu [...] n'existe plus ».

L'utilisation des ressources de l'imaginaire du mythe de l'âge d'or dans la littérature de la décharge sert évidemment un but rhétorique. Il s'agit d'évoquer un espace-temps caractérisé par sa naturalité qui est désormais déniée par les déchets, et de montrer l'opposition frappante entre le présent de la décharge et le passé pré-décharge qui témoigne d'une évolution et d'une dégradation

de la nature assez conséquente.

5. *La décharge comme un Enfer sur terre ?*

Sans surprise, les représentations de la décharge dans les œuvres de notre corpus ont de fortes similarités avec le lieu de l'Enfer, au cœur de nombreux mythes et imaginaires religieux. La décharge apparaît en effet comme un véritable *locus horribilis* qui regroupe tous les éléments du lieu infernal. La métaphore de la mort qui associe les humains au statut ontologique du déchet rappelle ce lieu où séjournent les morts, qui au passage n'ont pas de « valeur » morale s'ils s'y trouvent. L'imaginaire du feu et les flammes déjà étudiés précédemment participent de la vision infernale de la décharge. De même, le symbole de l'eau et plus précisément la présence d'un fleuve dans *Freshkills* et *Les Fils conducteurs* rappelle le Styx des Enfers grecs et symbolise la frontière entre le monde terrestre et le monde des morts. Cette notion de frontière est également matérialisée par le « check-point » présent dans *Les Fils conducteurs* qui fait écho à la porte des Enfers que l'on retrouve dans de nombreux imaginaires infernaux :

[...] elle a débouché près d'une zone encerclée par les eaux du Korle Lagoon, celles qui tripotent à l'occasion les orteils de Jacob, et elle s'est postée là, sur la Ring Road West, devant une espèce de check-point balisé, d'où ceux qui le passent, et ils sont nombreux, ressortent quelques heures plus tard curieusement tapissés de noir. (FC : 28)

Enfin, de nombreux passages de notre corpus font montre d'un tropisme vertical inférieur ou horizontal qui s'oppose à la verticalité divine. La référence au lieu de l'Enfer permet bien évidemment de représenter la dureté et la violence de l'expérience de ce lieu. Ainsi Jacob lui-même qualifie la décharge d'Agbogbloshie d'enfer, dans un passage au discours indirect libre :

malgré les déchets et les odeurs, malgré les humiliations et les heurts avec les autres ouvriers, malgré tout l'enfer du lieu [...] (FC : 106)

6. *Un imaginaire biblique parodié*

Les deux œuvres fictionnelles de notre corpus s'inscrivent en contre-pied par rapport à la religion chrétienne. Si l'imaginaire biblique ou l'évocation de la religion dans le discours des personnages n'est pas systématiquement en lien avec la décharge (ce pour quoi nous ne nous attarderons pas sur le sujet), cette parodie systématique n'est pas dénuée de sens par rapport au

phénomène de la décharge, et montre que l'écriture de la décharge consiste en une subversion des normes préétablies (littéraires, sociales, géographiques). Dans *La Décharge*, le père de Noémie meurt dans les flammes, ce que celle-ci considère comme une réhabilitation alors que la destruction du corps par les flammes est plutôt considérée comme une hérésie par cette religion :

Le village traitait Papa de vieux dégoûtant. Même qu'il l'aurait été, sa mort sur la Décharge l'a réhabilité, c'était un homme de conscience. (*D* : 78)

On trouve également de nombreux passages critiques de la religion chrétienne et de l'église du village, qui n'est pas forcément critiquée explicitement, mais, implicitement, par le biais de la naïveté de l'adolescente. Dans *Les Fils conducteurs*, c'est à travers les noms de personnages qui empruntent clairement à l'anthroponymie biblique que la parodie s'effectue : les jeunes travailleurs de la bosse sont ainsi appelés Isaac, Moïse ou encore Jacob ; or ils répondent mal aux portraits-robots de ces figures bibliques. Dans un autre passage, Moïse, un ami de Jacob et Isaac et lui aussi jeune travailleur de la bosse, est gardien de but lors d'une partie de ballon entre les amis et est comparé au « Messie » et au « Sauveur » en ces termes :

Tu prends les allures gracieuses du Sauveur de ces béguines (*FC* : 120)

D'autre part, le traitement typographique de certaines réalités nous conforte dans cette interprétation puisque dans *La Décharge*, Noémi investit d'une majuscule la décharge municipale. « La Décharge » fait ainsi écho à la marque typographique typique des lieux bibliques (« L'Enfer », « Le Purgatoire », « Le Paradis », etc.), et c'est comme si la foi manquante de Noémi était réinvestie dans ce lieu. On retrouve cette attitude dans l'essai de Lucie Taïeb dans lequel elle qualifie la décharge de *Freshkills* ainsi : « The Dump », reproduction anglophone de l'appellation chère à Noémi.

Beaucoup de passages font référence au mythe de la Création présent dans la Genèse et l'extrait suivant est particulièrement intéressant dans le cadre de notre réflexion, puisqu'il lie réécriture d'un épisode biblique et parodie. Nous en ferons une analyse détaillée. L'extrait reproduit un dialogue entre Daddy Jubilee, l'un des malfrats de la décharge et Thomas, le reporter franco-suisse venu glaner quelques informations et photographies sur la décharge d'Agbogbloshie :

— Il y avait des poissons, avant, dans la rivière qui alimente le lagon ? [...] — Et y avait même de l'herbe ici avant, pour ainsi dire des pâturages, ce que t'appellerais de la savane. (Rire forcé, caverneux et communicatif.) Et des pierres aussi. Tu vois : la Création, tout ce qu'il y a besoin, on n'a pas été lésés dans la distribution globale. On a eu droit à nos sept journées, comme chez vous : la lumière, l'eau, la terre, les animaux, les bonshommes et les bonnes femmes, toute la panoplie. Mais tu vois, nous, on a eu

un jour supplémentaire. Un huitième jour. Yes, un huitième jour... qui existe pas dans vos Écritures. Tu savais pas ? Alors d'après toi, pourquoi ? Pourquoi qu'on aurait eu un jour de plus, nous autres ?

On sèche. On ne voit absolument pas où il veut en venir, on connaît vaguement la Genèse, les inepties des sept jours de la semaine, mais de là à participer à une controverse théologique, on doit avouer qu'on n'en est pas capable. [...] — Alors je vais te dire : on a eu droit, nous autres, à un huitième jour, tout simplement pour pouvoir ramasser le tas de merdes que le gaillard inventé le sixième jour a consommé le septième jour en se décourbant le fessier ! T'avais pas songé à ça, hein, l'angelot ? (FC : 171-172)

La dimension parodique de l'épisode est clairement visible à travers le vocabulaire emprunté par les personnages. Daddy Jubilee réécrit la semaine de la création divine avec un vocabulaire familier voire argotique (il est question de « bonshommes » et de « bonnes femmes »), et la mention humoristique de la « panoplie » contribue à ridiculiser et désacraliser la création divine. La réécriture parodique de l'épisode biblique s'organise autour de la création d'un huitième jour absent du mythe originel, qui aurait été inventé, selon le personnage, comme le jour où Adam (qualifié du terme argotique « gaillard ») déféquait ce qu'il a consommé le jour d'avant. Cette parodie peut parfois tourner au blasphème, notamment lorsque Daddy Jubilee utilise les ressources d'une isotopie scatologique pour décrire l'activité du huitième jour fictif (« tas de merdes », « fessier »). De plus, aucune mention de Dieu, du Créateur, comme si Daddy Jubilee était le créateur de ce mythe et d'un jour supplémentaire dans la semaine. La mention d'une « controverse théologique » par le personnage de Thomas relève d'une hyperbole, car il s'agit en réalité d'une simple blague de la part de Daddy Jubilee. Le discours du personnage fait montre d'une opposition entre un « nous » et un « vous » qui symbolise certainement l'opposition entre Nord et Sud⁵⁸, avec un Daddy Jubilee métonymie du Sud et un Thomas métonymie du Nord. Et selon la réécriture parodique du personnage de Daddy Jubilee, le fameux huitième jour n'est pas inscrit dans les Écritures du monde occidental, mais seulement dans la version du mythe propre à son pays et sa classe sociale. Cette réécriture parodique s'inscrit donc dans un régime satirique, car il s'agit, à travers cette réécriture du mythe de la semaine de la création, de montrer la différence de traitement entre Nord et Sud et à quel point ces populations des pays du Sud sont lésées.

L'utilisation systématique de la parodie quand il est question de religion dans notre corpus n'est pas simple jeu textuel ou culturel. D'abord, ce mythe fait écho à une nature originelle perdue sous les tonnes de déchets puisqu'il est bien question d'un « avant » décharge, qui se caractérise par un paysage riche en faune et flore (« poissons », « herbe », etc.), mais ce passé idyllique a été détruit par ce fameux huitième jour. Ensuite, ce mythe joue parfaitement son rôle puisqu'il se veut

58 Ce clivage géographique (également appelé « ligne Brandt ») est une ligne imaginaire qui sépare les pays développés et industrialisés (du Nord) des pays considérés comme moins développés (du Sud). Ce concept était surtout utilisé dans les années 1980 et ne correspond plus tout à fait à l'état actuel du monde, mais répond néanmoins au besoin de notre propos, qui ne se targue pas d'exigence géographique.

une explication des phénomènes, comme tout mythe. Daddy Jubilee invente ce huitième jour de la Genèse pour expliquer le phénomène de la décharge qui est une réalité qu'il peine à expliquer et rationaliser. C'est notamment la raison pour laquelle il explique que les Écritures du monde occidental ne mentionnent pas ce huitième jour censé expliquer le phénomène de la décharge puisque ce n'est pas un phénomène auquel les populations occidentales, qui délocalisent leurs déchets, sont confrontées. De plus, cet imaginaire judéo-chrétien est la base de notre société occidentale et imprègne la culture de certaines couches de la société plus que d'autres. Dans le cas de *La Décharge* la parodie de l'imaginaire biblique joue le rôle de critique de la bien-pensance bourgeoise empreinte de catholicisme qui porte un regard désapprobateur sur les déclassés qui vivent à côté de la décharge. Dans *Les Fils conducteurs*, cette parodie joue le rôle de critique de la société occidentale d'où proviennent les déchets. Par ailleurs, Daddy Jubilee introduit une certaine distance avec cette tradition judéo-chrétienne occidentale puisqu'il semble ne pas s'inclure dans la tradition mythique alors qu'il est pourtant homme, tout comme les occidentaux. Mais la mention du « gaillard » du sixième jour ainsi que la distance introduite par l'opposition entre « vous » et « nous » donnent l'impression d'un oubli de la part de la tradition pour ces populations et régions du monde. L'écriture de la décharge et la problématique de la décharge s'enrichissent alors de réflexions éthiques, politiques et géographiques. Par ailleurs, le ressentiment que les jeunes personnages ont à l'égard de Dieu, qui se manifeste par la parodie voire le blasphème (citons, entre autres occurrences, Jacob qui s'exprime en ces termes : « Saloperie de Père, oui, qui encrasse les caboches de saletés » [FC : 176]), s'explique par l'incompréhension de ces jeunes adolescents face à leur destin des plus sombres.

III. Fonction(s) du symbole et du mythe

1. Une visée pragmatique

Dans *La Poétique de l'espace*, Bachelard rappelle la fonction de l'imaginaire, qui selon lui, produit des émotions :

Avec la poésie, l'imagination se place dans la marge où précisément la fonction de l'irréel vient séduire ou inquiéter — toujours réveiller — l'être endormi dans ses automatismes⁵⁹.

Les symboles, outils privilégiés de l'imagination littéraire, poursuivent le même but, tout comme les mythes, récits irréels. L'imaginaire suscite l'émotion, il séduit ou inquiète. C'est la notion

⁵⁹ Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 17.

d'émotion esthétique qu'ont étudiée de nombreux théoriciens s'intéressant à la dimension émotionnelle de l'art. Citons Hannah Arendt, qui dans *La Crise de la culture* évoque selon elle la fonction principale de l'art à savoir : « pouvoir arrêter notre attention et [...] nous émouvoir⁶⁰ ».

Dans *Petite apologie de l'expérience esthétique*⁶¹ Hans Robert Jauss théorise l'expérience esthétique et la découpe en trois parties : la *poièsis* (la dimension créatrice de l'expérience esthétique), l'*aesthesis* (la dimension réceptrice de l'expérience esthétique) et la *catharsis* (la dimension communicative de l'expérience esthétique, qui transmet des normes d'action et libère le jugement du public). L'implication émotionnelle du public n'est donc pas seulement circonscrite à une connaissance ou compréhension accrue du monde : elle peut même aller jusqu'à modifier le rapport au monde du public, à réviser ses jugements, ses valeurs et ses normes. On pourrait dire que l'imaginaire de la décharge qui utilise comme ressource ces symboles et mythes relève d'une poétique pragmatique et poursuit un but rhétorique. En effet, les mythes et symboles invoqués provoquent un effet sur le lecteur ce qui, nous le supposons, appelle un effet à son tour, une réaction, un jugement voire une action de la part de celui-ci. Certains penseurs ont en effet travaillé à montrer l'importance de l'affect dans nos décisions (voir les travaux du neuroscientifique Antonio Damasio, notamment *L'Erreur de Descartes : la raison des émotions*). Moins ambitieux, néanmoins intéressant, l'art est considéré par certains théoriciens comme un outil de connaissance, précisément parce qu'il fait appel aux émotions du spectateur. C'est le cas de Nelson Goodman, pour qui les émotions sont des instruments de connaissance⁶². L'émotion esthétique est également un instrument de compréhension, ainsi que l'écrit Edgard Morin qui « souligne que la position de spectateur des arts et de la culture (au cinéma, au théâtre ou encore en littérature...) confère des vertus compréhensives⁶³ ».

À titre d'exemple, l'utilisation du symbole du feu faisant référence aux flammes de l'Enfer fait partie d'un imaginaire qui, *a priori*, peut provoquer une certaine peur chez le lecteur. Celui-ci peut ensuite prendre conscience de la réalité du lieu de la décharge et du danger que représentent les déchets. Il en va de même pour la montagne et l'utilisation de l'imaginaire de la tour de Babel qui rendent sensibles l'*hybris* humaine et l'ampleur de la problématique des déchets. Le lecteur peut en rester à ce niveau de connaissance et de compréhension ou bien, niveau supérieur de performativité, les émotions ressenties peuvent pousser vers l'action pragmatique.

60 Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 260-261.

61 Hans Robert Jauss, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 1990.

62 Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1997, p. 405

63 Edgard Morin, *Sur l'esthétique*, cité dans *ibid.*

2. *L'archaïque pour comprendre l'extrême contemporain (fonction étiologique)*

D'une part, les mythes s'inscrivent dans une temporalité archaïque, tout comme la peur du déchet relève également d'un processus psychologique archaïque. L'anthropologue Mary Douglas parle en effet d'une « forme archaïque de souillure caractérisée par le danger symbolique qu'elle représente » : la mise en cause de l'ordre social⁶⁴. Ainsi la représentation des déchets et de la décharge à l'aide de mythes inspirant la crainte permet de matérialiser ce tabou originel, et peut-être, de le dépasser par l'art dans une sorte de processus cathartique. Cette fonction du mythe a été explicitée par de nombreux critiques. Il ressort de toutes ces analyses que le mythe est en effet un moyen d'explication des événements passés, présents et futurs. Dans sa préface du *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Roger Bozzetto en résume la fonction : « chaque culture a tenté de donner un sens à sa présence dans l'Univers, et pour ce faire a inventé des mythes qui fondent pour un peuple le droit à l'existence, et le qualificatif d'humain. Ce que le mythe dit se comprend comme une question qu'une culture pose à l'Univers, ainsi que la réponse de l'Univers à cette question⁶⁵ ». Bachelard aussi voyait dans les mythes le résultat d'une pensée préscientifique, désireuse de fournir une explication à des phénomènes incompréhensibles. On parle de fonction étiologique des mythes, car ceux-ci sont chargés d'expliquer les causes des phénomènes. Le mythe est une réponse à des peurs archaïques, et si notre monde moderne apparaît comme lointain par rapport aux mythes issus de cultures lointaines, le phénomène de la décharge appelle une mise en perspective culturelle et littéraire par les mythes et symboles. Ce n'est pas seulement le mythe qui redonne du sens, mais également la référence à l'archaïque dans une sorte d'historicité explicative : le sens de la réalité contemporaine apparaît grâce à la comparaison avec le passé archaïque qui fait apparaître des analogies (c'est le cas pour le mythe de Babel par exemple).

Cette fonction du mythe s'inscrit dans la quatrième sphère d'action de ce que Jean-Christophe Cavallin et Alain Romestaing définissent comme « l'écologie littéraire » (en somme, une manière d'être écopoétique de la littérature). Il s'agit de la sphère téléstique ou culturelle. Ce levier d'action de l'écriture écopoétique prône le retour aux anciens cultes dont la fonction consistait à introduire de la signification dans un monde qu'on ne peut changer. Comme les cultes, la littérature opère un travail de deuil de formes de vie en voie d'extinction (une nature perdue et dévastée) et opère un travail de domestication symbolique de la panique du nouveau désordre du monde.

La mise en perspective du présent et du mythe n'a pas forcément vocation à créer une explication magique du monde. La dimension *palimpseste* de la littérature représente à elle seule un

64 Analyse de Mary Douglas citée par B. Monsaingeon, *Homo detritus*, op. cit., p. 25.

65 Pierre Brunel et Juliette Vion-Dury (dir.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Pulim, Limoges, 2003, p. 9.

intérêt déjà considérable. Cette notion empruntée à Gérard Genette⁶⁶ en lien avec la notion d'*intertextualité* développée par Julia Kristeva dans les années 1970 désigne la mise en réseau des textes littéraires avec d'autres références littéraires et culturelles. Tout texte est une mosaïque d'autres fragments de texte. Or, le simple fait de mettre en relation une littérature contemporaine et des textes qui la précèdent contribue à tisser un réseau de relations textuelles qui, s'il ne parvient pas à expliquer tous les phénomènes contemporains, sert néanmoins de point de repère. Le monde contemporain, caractérisé par son individualisme croissant et un effacement des valeurs spirituelles (cette évolution avait déjà été remarquée à l'époque par Nietzsche), est en quête de repères, ce que la littérature propose à travers la dimension palimpseste du texte. Les symboles permettent eux aussi une compréhension accrue du monde puisqu'ils enrichissent l'herméneutique qui est à l'œuvre dans la lecture. Cet imaginaire présent dans l'œuvre est une porte ouverte à une co-construction du texte en symbiose avec le lecteur. Cette réflexion relève d'une théorie de la lecture comme cocréatrice du texte littéraire, et Jean Bellemin-Noël écrit à ce propos : « Mon inconscient de lecteur ne s'impose pas, il se prête aux possibles du texte » et « comme il n'apparaît du sens qu'à la lecture, c'est devant le lecteur et en rapport avec son regard que le sens obvie, les significations connotées, les sens cachés, les valeurs imprévisibles se réveillent, se révèlent⁶⁷ ». Les symboles et mythes comportent en eux tout un tas de significations qui sont autant de « possibles du texte » : à charge au lecteur de construire le sens de l'œuvre à partir de ces significations diverses. C'est aussi le concept d'« œuvre ouverte » développé par Umberto Eco : l'œuvre montre un sens incomplet, qui ne préexiste pas à la lecture, jamais explicité, elle se caractérise par une certaine découpe qui oblige le lecteur à former un tissu de relations, à relier les éléments divers. Ce « sens tremblé » appelle plusieurs interprétations (d'où l'ambiguïté des symboles utilisés dans l'écriture de la décharge). Il n'y a pas une interprétation possible, elles le sont toutes, en fonction de l'herméneutique choisie par le lecteur. Ainsi nous avons poursuivi un but d'exhaustivité dans notre analyse symbolique et mythocritique tout en sachant que le lecteur n'est pas forcément au fait de toutes ces interprétations, et qu'il peut en choisir parmi cette multiplicité.

3. *Une dimension anthropologique*

D'un point de vue général, les mythes et symboles poursuivent une fonction anthropologique. Vivre un lieu c'est l'emplir d'une mémoire collective et de valeurs communes, matérialisées par divers symboles et mythes. La géographe Maria de Fanis rappelle la dimension anthropologique du lieu en écrivant que les sujets sont « des entités qui, se modelant sur l'*espace*, le

66 Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

67 Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979, p. 194-195.

chargent d'actions, d'idées, de valeurs individuelles et collectives qui le transforment en *lieu*⁶⁸ ». L'opposition entre un espace considéré comme neutre et objectif et un lieu chargé de subjectivité est également décrite par Lucie Taïeb qui évoque le parc naturel en phase de réhabiliter la décharge en ces mots :

Le lieu surprend, force l'admiration peut-être, mais n'inquiète ni n'émerveille. Espace neutre, il ne laisse place à aucun fantasme, ne suscite aucune fascination. En cela c'est exactement l'inverse d'une décharge
(F : 74)

Le parc qui va remplacer la décharge est un « espace neutre » qui s'oppose au lieu de la décharge qui est, lui, chargé d'imaginaire et de subjectivité. L'autrice rapporte également une discussion qu'elle eut avec un libraire à propos de la décharge :

Il me confie qu'il y a dans la décharge une beauté qu'il ne trouve nulle part ailleurs, et naturellement pas au supermarché — étant entendu que l'une est l'envers de l'autre. Dans un supermarché, il ne se passe rien, dit-il, alors que la décharge dégage « cette aura de négativité » (F : 57)

L'opposition entre supermarché et décharge se superpose à celle opposant parc et décharge puisque dans les deux, car on identifie une opposition entre un espace qui témoigne d'une faible appropriation par l'homme et un lieu chargé d'affects, empreint d'une « aura ». Ces différentes projections humaines sur l'espace se retranscrivent dans l'écriture du lieu.

La littérature revêt en effet, elle aussi, cette fonction anthropologique et se superpose à l'appropriation humaine du lieu. Tout comme la géographie se veut l'expression du lieu vécu, l'investissement d'un espace, la construction d'un monde, la littérature est elle également une activité humaine qui consiste à s'approprier l'espace par la représentation qu'elle en fait. Cela rejoint les mots d'Andrzej Stasiuk qui considère que :

le domaine de la géographie et celui de l'imaginaire, si éloignés l'un de l'autre, se trouvent associés plus étroitement l'un à l'autre que ne l'est la folie à la sagesse. L'une des raisons à cela est que se bâtir des mondes, forme la plus noble du rêve éveillé, suppose toujours que l'on investisse l'espace⁶⁹.

Pour Bachelard aussi, investir l'espace c'est utiliser les ressources de l'imagination, comme il le rappelle dans *La Poétique de l'espace* :

L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de

68 Maria De Fanis, *Geografie letterarie. Il senso del luogo nell'alto Adriatico* ; cité par Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 36.

69 Yuri Andrukhovych et Andrzej Stasiuk, *Mon Europe* ; cité dans *ibid.*, p. 58.

l'imagination⁷⁰.

C'est pourquoi la littérature, qui laisse une grande place à l'imagination, apparaît comme la discipline la plus adéquate pour investir l'espace. Les ressources de l'imagination dont font partie les mythes et d'un point de vue peut-être plus psychanalytique, les symboles, participent donc à une réappropriation du lieu de la décharge par la littérature. On retrouve dans *Freshkills* cette réflexion portant sur l'importance de l'imaginaire dans la création d'un lieu qui s'oppose à la neutralité de l'espace :

Pourtant qui sait ? Qui sait quels hôtes le parc finira par accueillir ? Il y a peut-être cette ressource, cet espoir infime : l'imagination, la fantaisie inattendue de quelques-uns [...] qui ne respectent rien, quelques-uns, des malpropres, viennent à la nuit tombée (ils vont se faire choper), franchissent les clôtures, disparaissent dans les herbes folles, et peu à peu — c'est une lutte occulte — inversent la tendance, affaiblissent l'onde négative, s'arrachent à l'apathie, sauvent le lieu de son enfer aseptisé. (*F* : 84-85)

L'imaginaire de la décharge participe notamment d'un acte politique et social puisqu'il permet notamment de désindividualiser et désinstitutionnaliser la perception de la décharge et de créer une identité collective qui lui est propre. Dans un article, le géographe Jérôme Monnet écrit à ce propos que la « capacité humaine à symboliser pour produire des lieux symboliques » influe « sur la construction des identités collectives » et légitime « l'exercice d'une autorité⁷¹ ». Cette activité de symbolisation et de mythification contribue donc à redonner le pouvoir aux personnes qui sont attachées à la décharge, et corollairement, au lieu même de la décharge. Si Jérôme Monnet parle d'une « capacité humaine à symboliser » qui n'est pas exactement le propre de la littérature, mais plutôt de l'esprit humain, nous pourrions alors dire que la littérature joue le rôle de réceptacle en consignnant ces symbolisations collectives et en s'en faisant la porte-parole. Mais ces symboles et valeurs associés à la décharge ne relèvent pas forcément d'une axiologie positive. On observe en effet une hétéronomie et une paradoxologie des valeurs associées au lieu de la décharge (lieu de ressource pour les uns, de danger pour les autres) et la littérature de la décharge rend compte de ce système de valeurs complexe sans tenter de le simplifier ni de le réduire à l'univocité. Il s'agit d'accueillir ce que Lucie Taïeb nomme les « mémoires dissonantes ». Pour ce faire, l'écriture de la décharge utilise l'ambivalence des symboles ainsi que les interprétations multiples attachées aux mythes, rendant ainsi compte de cette diversité.

Les mythes et symboles qui forment tout un imaginaire de la décharge servent en partie à réincarner un espace désincarné par le langage bureaucratique qui fait usage d'un vocabulaire

70 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 17.

71 Jérôme Monnet, « La symbolique des lieux : pour une géographie des relations entre espace, pouvoir et identité », *op. cit.*

technique et pragmatique qui simplifie et gomme la complexité des valeurs et affects associés à la décharge. L'imaginaire se fait politique. Dans son essai documentaire, Lucie Taïeb prend le contre-pied du sens commun, qui s'accorde à dire que le bien est du côté du propre, de l'aseptique, du rangé, tandis que le mal est perçu dans le sale, le désordre, le trop-plein de fantaisie. L'autrice considère au contraire qu'il y a une certaine authenticité dans le lieu de la décharge, qui tente d'être gommée par une certaine facticité imposée :

Ainsi, la parole neutre et désincarnée des pouvoirs urbains renomme et classe, efface l'aura trouble et l'image négative de la décharge en un geste langagier qui signe la disparition de ce tas immense, monstrueux, où pullulent les organismes vivants de toutes tailles et de tous types. La description technique et minutieuse des installations de traitement occupe, ou plutôt occulte tout le champ de la représentation. Plus rien ne tremble, plus rien ne vit. Plus rien ne menace ni n'inquiète. Le problème est « géré ». (*F* : 118)

Le discours de l'autrice est très critique par rapport aux pouvoirs publics urbains qui selon elle objectivent les déchets à l'aide d'un « ton neutre et descriptif » (*F* : 116) et tentent de camoufler le problème des déchets. Le langage bureaucratique est, selon l'autrice, un « langage qui ne laisse pas la moindre place au doute, à l'inquiétude, au tremblement, à la contradiction » (*F* : 116). Ce langage préconise de « ne jamais parler du site comme une ex-décharge, mais toujours comme d'un parc » ou d'« employer, dès que possible, le préfixe “re” » comme dans les substantifs « recommencement », « réutilisé », « recycler », « redime », « redevient »... Le langage occulte totalement une certaine mémoire du lieu en réécrivant sa réalité et camoufle par là l'imaginaire social du lieu. En se faisant le creuset de mythes et symboles aux acceptions souvent ambivalentes, voire contradictoires, la littérature de la décharge réintroduit cette dose de contradiction et d'ambivalence dans le lieu de la décharge et va à l'encontre de cette objectivation du lieu. C'est la fonction politique du symbole qui est ici en jeu, et l'on pourrait, comme le sociologue Pierre Lantz, distinguer symbolisme singulier et symbolisme collectif dans notre réflexion :

Vu du côté de ses objectifs propres, le symbolisme politique vise à fixer son pouvoir sur des symboles, à établir des symbolisations stables (drapeaux, emblèmes, langage stéréotypé) [...] Pourtant, le symbolisme collectif ne peut être confondu avec les symboles obligatoires imposés par les dictatures, encore moins avec les dogmes politiques⁷².

Tandis que les pouvoirs publics tentent d'imposer un *symbolisme politique* stable et univoque à la décharge à travers un « langage stéréotypé », la littérature de la décharge met au jour le *symbolisme collectif* du lieu par le biais d'un imaginaire riche et kaléidoscopique.

72 Pierre Lantz, *L'investissement symbolique*, Paris, PUF, 1996, p. 22-23.

4. *Reconstituer le réel et maintenir le souvenir de la terre : les fonctions ontologiques et mémorielles de l'imaginaire*

Cette écriture qui se fait le creuset de mythes et symboles divers rejoint le concept de « travail écologique de la littérature », développé par les universitaires Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe dans l'article collectif « Littérature & écologie : vers une écopoétique⁷³ ». La thèse de cet article consiste à considérer que la littérature peut, par le biais de l'imaginaire, reconstituer une nature détruite :

Si dans le passé [...] il a fallu s'appuyer sur la vision inspirée des artistes pour constituer les « choses » qui occupent le domaine ordonné de la nature, il va sûrement falloir s'appuyer sur un niveau semblable d'inspiration pour les reconstituer. La prétendue crise environnementale ne demande pas l'invention de solutions, mais la recréation des choses elles-mêmes [...]. Le langage des experts technologiques ne peut pas reconnaître la radicale nouveauté du sauvage : au contraire, elle a précisément été façonnée pour nier celle-ci⁷⁴.

Ces universitaires reprennent le concept de « script vert » issu de l'écocritique américaine⁷⁵ qui consiste à recréer la nature, notamment par sa représentation par le récit et le mythe. Même s'il n'est pas à proprement parler question de reconstruire une nature au sens le plus « vert » du terme, la littérature de la décharge poursuit tout de même un but de reconstruction, tout particulièrement au regard de sa qualité de littérature des lieux dévastés.

La symbolisation et la mythification de la décharge permettent également de redonner une pleine existence à la décharge en la sauvant de l'oubli (social, mais également individuel puisque la décharge tend à s'effacer de la perception du joueur dans notre société occidentale moderne). La symbolisation et la mythification du lieu de la décharge contribuent à son « avènement existentiel⁷⁶ », puisqu'elles supposent d'emblée une existence ontologique de la décharge, mais aussi parce qu'elles ancrent le lieu dans la mémoire collective, imaginaire, et historique. Dans la conclusion de son ouvrage *Littérature et écologie : le mur des abeilles*, Pierre Schoentjes évoque le pouvoir de la littérature dans un monde contemporain gouverné par la science et l'information. Il

73 N. Blanc et al., « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *op. cit.*

74 Neil Evernden, *The social creation of nature* ; cité et traduit dans *ibid.*

75 Voir Neil Evernden, *The social creation of nature* ; Lawrence Buell, *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*.

76 « La symbolisation peut aussi être considérée comme l'un des facteurs majeurs de différenciation de l'espace en lieux, car le processus affecte à des portions d'espace un nom, une identité, une permanence, une raison d'être, une relation particulière avec certaines valeurs et significations, et tout cela contribue à l'avènement existentiel des lieux aux yeux de ceux qui les fréquentent ou les imaginent ». Jérôme Monnet, « La symbolique des lieux : pour une géographie des relations entre espace, pouvoir et identité », *op. cit.*

s'agit du « pouvoir de l'imaginaire », qui consiste à donner du sens à des informations factuelles, « à faire levier sur un imaginaire qui se développe dans le temps long⁷⁷ ». Le pouvoir de la littérature serait donc un accélérateur d'imaginaire collectif. Cet imaginaire de la décharge désormais ancré par les mots sert également à construire non seulement une identité collective de la décharge, mais également une mémoire collective de la décharge. Lucie Taïeb rappelle la fragilité de la mémoire des lieux, qui s'efface rapidement :

La terre blessée est infiniment résiliente, et la mémoire, plastique. La honte et la flétrissure s'effacent. Il suffit d'un peu de patience, et un beau jour, tout devient vrai : les oiseaux, les poissons, la végétation, la terre, même. Les seuls qui gardent, à leur insu, la marque de ce qui a eu lieu, ce sont les gens. Tout se répare et tout s'efface ; pourtant, rien ne disparaît. Il y a cette part en nous, impitoyable, qui se souvient.
(F : 76)

Cette problématique de la mémoire est d'autant plus primordiale dans le cas de la décharge de Freshkills puisque la réhabilitation de celle-ci en parc naturel s'accompagne forcément d'un risque d'oublier ce que la terre a vécu. Ce sont les hommes, plus que la terre, qui se souviennent. Ce passage de notre corps en témoigne :

H.B. qui garde le souvenir de son enfance champêtre, reste sur la réserve : « Je ne sais pas s'ils vont faire ce qu'ils disent qu'ils vont faire [...], mais, pour moi, ce sera toujours "La décharge" » (F : 39)

On retrouve la même idée dans *La Décharge* à travers les paroles de la narratrice autodiégétique, Noémi :

Pendant ma première enfance, je n'ai connu que la Décharge [...] À la place de la Décharge il y a un terrain de sports qu'on appelle Dent-de-lion, personne ne sait pourquoi, tout le monde se demande comment ce nom-là lui est venu et qu'est-ce que ça veut dire. "Je vais à la Dent-de-lion, ils s'entraînent à la Dent-de-lion", c'est prétentieux. La Décharge, on comprenait. » (D : 35)

La similarité avec l'extrait précédent est frappante : dans les deux cas, l'œuvre retranscrit les paroles de personnes (réelles et imaginaires) qui ont vécu à proximité d'une décharge et ont dès lors approprié le lieu en l'habitant. La littérature joue alors le rôle d'un relais de mémoire face à cette menace de disparition de la mémoire. Elle contribue à perpétuer non seulement la mémoire individuelle et collective de la décharge, mais aussi la mémoire de la terre, en ancrant dans le texte les représentations sociales qui lui sont associées, par le biais d'un imaginaire désormais littéraire. De plus, la littérature de la décharge porte une attention particulière à la représentation de la pluralité des valeurs associées à la décharge or, la mémoire est plurielle en tant qu'elle est toujours constituée de plusieurs voix. Lucie Taïeb, non sans lien avec ses travaux universitaires sur la

⁷⁷ P. Schoentjes, *Littérature et écologie*, op. cit., p. 421.

question⁷⁸, parle de « vision mémoire » du monde, et nous pouvons ici rappeler le lien entre mythe, temps et mémoire. Dans cette perspective, l'inscription dans le mythique des lieux de la décharge sert également à les inscrire dans le temps et la mémoire collective. Il s'agit en quelque sorte de créer, par la littérature, un *lieu de mémoire*, concept cher à l'historien Pierre Nora⁷⁹.

78 Voir sa thèse : Lucie Taïeb, *Territoires de mémoire : l'écriture poétique à l'épreuve de la violence historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

79 Voir Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992.

PARTIE III : L'expérience sensible de la décharge : une explosion sensorielle

La réappropriation de l'espace s'effectue aussi par le biais de la sensorialité. Dans cette partie de notre réflexion, nous abonderons dans le même sens que Pierre Schoentjes, qui définit l'« écriture environnementale » comme une « écriture de la nature tournée vers l'expérience sensible du monde⁸⁰ », qui sort de l'intellectualisation de la nature des siècles précédents et du postmodernisme qui vouait un culte à l'abstraction. Schoentjes considère que la seule possibilité d'existence de la matérialité du monde se fait par une écriture des sens, qui privilégie ainsi un rapport immédiat à la réalité. Si l'universitaire parle davantage de la nature, il nous est tout de même possible d'appliquer cette réflexion à l'écriture de la nature dévastée, qui utilise ces mêmes mécanismes.

La dimension concrète de l'écriture est explicite dans le cas de l'essai-documentaire de Lucie Taïeb dont la genèse est motivée par la volonté de l'auteurice de « savoir ce que l'on *ressent* lorsqu'on a, sous ses pieds, plusieurs décennies de déchets, autour de soi, une nature en reconstruction et en face, Manhattan » (*F* : 65). Cette œuvre aux accents autobiographiques n'est en effet pas seulement un essai documentaire, elle est aussi un récit de voyage, celui de Lucie Taïeb narrant son voyage à New York. Peu importe, finalement, de savoir si les deux autres œuvres fictionnelles de notre corpus prennent source dans une expérience concrète du monde, mais dans tous les cas, elles font montre d'une écriture tournée vers les sens, à l'image d'un réalisme sensible.

Il s'agira donc de se pencher sur les caractéristiques de l'écriture descriptive de la décharge, qui se définit par une véritable topographie sensorielle. Si certaines des œuvres de notre corpus s'appuient parfois davantage sur une représentation réaliste de la décharge, dans un contexte ultramoderne et technologique qui exige cette précision terminologique (chez Taïeb à cause de la nature de son ouvrage, plus essai que roman, et chez Poix qui fait état d'un monde ultramoderne), la totalité des œuvres parie sur une représentation déchets-décharge fondée sur les impressions sensorielles. Nous nous interrogerons donc sur les moyens utilisés par les auteurs pour rendre sensible et visible le phénomène des déchets. Nous faisons le choix de lier sensibilité et sensorialité dans cette réflexion, ces deux concepts étant liés à une perception par les sens.

Cette poétique sensorielle de la décharge n'est pas sans but politique, comme le rappellent Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe dans leur article évoquant les nouveaux enjeux de l'écopoétique :

Le dernier enjeu aspire à redonner à la sensibilité son rôle social et politique. Il s'agit ici de critiquer des

80 P. Schoentjes, *Ce qui a lieu*, op. cit., p. 25.

opérations qui visent à rendre les lieux et les espaces anecdotiques, comme de simples supports d'opérations techniques. Dans ce cas, politiser le débat veut dire simplement faire prendre conscience que les choix en matière de création des mondes existent, qu'il n'est pas juste question de techniques, mais plus profondément d'imagination... Il s'agit de rendre compte de la matière vivante du monde⁸¹ !

Les impressions sensorielles participent en effet à un but politique, social, voire ontologique : il s'agit de refléter la matérialité du monde par l'écriture, mais de redonner une existence à des lieux délestés. Pierre Schoentjes écrit que « pour les écrivains qui choisissent d'aborder la problématique de la pollution, il s'agit la plupart du temps de dévoiler quelque chose qui reste caché⁸² ». Ce dévoilement passe en partie par une écriture des sens, qui réintroduit le lieu de la décharge dans le domaine de la perception dont elle avait été exclue, comme Baptiste Monsaingeon le rappelle : « les déchets ont été exclus des centres de vie et, en même temps, de la perception des jeteurs⁸³ ». Réintégrée dans l'univers de la perception, la littérature redevient « ce qui a lieu » pour reprendre la formule chère à Pierre Schoentjes⁸⁴. L'écriture de la sensibilité est également un enjeu littéraire puisqu'elle conduit à une véritable réhabilitation de la description qui avait auparavant un statut de cadre ou de décor « subordonné à des instances textuelles plus importantes⁸⁵ ». Dans nos œuvres, le sujet humain et le récit s'effacent bien souvent, pour ainsi laisser place à la description de la décharge et des déchets qui deviennent à eux seuls une pleine matière littéraire.

Le but de cette réflexion sera donc de montrer la vision kaléidoscopique des sens qui est présente dans les textes de notre corpus, servant à évoquer la décharge de manière sensible aux yeux du lecteur, notamment pour poursuivre un but rhétorique : la prise de conscience de la problématique des déchets.

I. Ce qui a lieu : un kaléidoscope sensoriel

L'écriture de la décharge se caractérise par un véritable kaléidoscope sensoriel : les impressions sensorielles font profusion, elles sont hétéroclites et commutent de manière rapide. Si l'écriture sensible est particulièrement adaptée pour décrire la décharge, c'est que cette dernière est un lieu qui mobilise bon nombre de sens et provoque des impressions sensorielles multiples à celui qui fait l'expérience de la décharge. En effet, la décharge est un lieu chargé d'hyperesthésie, qui excite voire agresse les sens avec la lumière de son brasier, l'odeur putrescible de ses déchets, l'aspect rugueux de ceux-ci ou encore le bruit strident des machines, des animaux qui se nourrissent

81 N. Blanc et al., « Littérature & écologie : vers une éco-poétique », *op. cit.*

82 P. Schoentjes, *Littérature et écologie*, *op. cit.*, p. 244.

83 B. Monsaingeon, *Homo detritus*, *op. cit.*, p. 63.

84 C'est le titre d'un de ses ouvrages : P. Schoentjes, *Ce qui a lieu : essai d'éco-poétique*, *op. cit.*

85 Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1994, p. 34.

des déchets et la voix de ceux qui vivent et racontent la décharge.

Dans *Les Fils conducteurs*, Jacob est présenté comme un personnage qui « va, détaillant tout ce qu'il observe, enregistrant chaque son, chaque sensation » (FC : 34), donc comme particulièrement attentif aux perceptions de son environnement. Voici un exemple parmi d'autres de la représentation littéraire de cette myriade de sensations qui forme un kaléidoscope sensoriel :

Un obsédant roulement mécanique, irritant lui aussi, parvient, ce matin, aux oreilles de Jacob. Il peine à comprendre d'où il provient. Pour l'élucider, il faudrait qu'il s'approche d'un lieu qu'il n'a pas encore exploré à Agbogbloshie. Au milieu de la décharge, au cœur de ce tas monumental, s'élève une sorte de pilier très reconnaissable qui monte assez haut dans le ciel et que le novice n'a pas, jusqu'ici, observé avec assez d'acuité, bien qu'il l'ait vu de loin, le prenant d'abord pour une volute de fumée, avant de songer à un mirage lorsque, brillant dans le couchant, la sculpture s'est mise à renvoyer mille teintes métallisées, faisant finalement réaliser, une fois le soleil disparu pour de bon, qu'il s'agissait de bien autre chose : un large poteau tarabiscoté. Cette colonne de métal [...] apparaît comme le repère le plus sûr pour ne pas s'égarer sur la bosse, continuellement reconfigurée par les approvisionnements quotidiens et les crémations odorantes qui dévorent de la matière, insatiables, et rendent le lieu chaque jour moins reconnaissable. (FC : 98)

Dans cette description de la décharge d'Agbogbloshie, plusieurs sens sont convoqués : la vue (« observé », « vu », « renvoyer mille teintes »), l'odorat (« crémations odorantes ») et l'ouïe (« un obsédant roulement mécanique »). Le foyer de la perception de l'univers contenu dans ce texte narratif est le personnage de Jacob, qui médiatise la description grâce à la focalisation interne. Il s'agit donc de ses propres perceptions sensorielles. Ce kaléidoscope sensoriel semble d'ailleurs mimer la désorientation du personnage. On observe en effet une perte de repères chez lui, supposément causée par des impressions sensorielles étourdissantes, puisque constamment changeantes. On décèle également un certain mal-être des sens qui sont agressés de diverses manières. Tandis que l'ouïe est agressée par le « roulement mécanique » ressenti comme « irritant », le poteau de métal qui « renvo [ie] mille teintes métallisées » éblouit les yeux et les « crémations » sont connues pour dégager des émanations nauséabondes, elles sont d'ailleurs décrites comme « odorantes ». Toutes ces impressions sensorielles sont ressenties par le personnage dans un court laps de temps, qui correspond à la durée de l'exploration visuelle de Jacob. Dans un autre passage est même évoqué le sens du toucher, associé à une pluie de déchets qui est évoquée. Nous faisons l'hypothèse que ces impressions tactiles, qui montrent une étroite proximité entre l'homme et les déchets, pourraient servir à montrer l'inéluctable fusion de l'homme avec le déchet, lors de sa décomposition organique :

Lui seul a encore le courage d'aller à l'approvisionnement, lui seul supporte ces bousculades qui

accompagnent l'écoulement retentissant de la ferraille. Il sent les milliers de particules acérées mordre ses pieds, rebondir, l'éclabousser. C'est un jeu périlleux auquel il aime s'adonner, pour cette sensation qu'il lui procure d'être un pionnier, le premier de tous à découvrir les trésors, à explorer ce tapis vierge. Parfois, on est tenté de se placer plus franchement sous la pluie des détritiques, s'apaisant à l'idée de cette douche faite d'innombrables morceaux effilés sous lesquels on s'enfouirait dans un fracas d'abondance. Un jour, il finira par se faire avaler, pensent les autres qui l'observent défier chaque jour un peu plus l'averse métallique. Mais ce jeu est payant : le voilà qui rapporte un caisson débordant. (FC : 154)

L'agression tactile causée par cette pluie de déchets est clairement représentée grâce au sémantisme des verbes et adjectifs (« mordre », « éclabousser », « effilés », « acérées », « avaler »), dont l'acception est souvent négative. En d'autres endroits de notre corpus, le kaléidoscope sensoriel revêt parfois un sens plutôt positif, notamment chez les travailleurs de la décharge. Ainsi Jacob considère le paysage de la décharge comme un « spectacle » :

Il est parvenu dans un cirque où gisent coques de téléphones, disques durs et boîtiers divers, autant de trésors qui s'offrent à son avidité, renvoyant mille reflets de chrome et d'argent. Le spectacle est éblouissant. (FC : 68)

Dans ce passage, l'hyperesthésie causée par la décharge relève moins d'une agression des sens que d'une excitation sensorielle, et c'est cette excitation qui motive l'envie de Jacob.

On trouve d'autres exemples de cette écriture sensorielle du lieu de la décharge dans notre corpus, comme dans le roman de Béatrix Beck :

Des fois il se formait des galeries rougeoyantes, des tunnels clignotants, je me racontais que c'était une mine pendant un coup de grisou. Ou bien elle ressemblait à un gros feu d'herbes, juste la bonne odeur en moins. Au contraire, révérence parler [sic]. Elle changeait tout le temps, forcément, puisque toujours on y apportait du nouveau et on le brûlait, mais elle n'augmentait ou ne diminuait jamais. Qui varie tout en restant pareil ? Le coq du clocher. (D : 33)

Dans cette description, la matérialité de la décharge s'exprime à travers les diverses sensations qui sont retranscrites dans l'écriture. Ainsi, la vue est évoquée à travers la luminescence du brasier de déchets (notamment grâce aux adjectifs « rougeoyantes » ou « tunnels clignotants »), l'odorat avec l'évocation de la mauvaise odeur de la décharge, par opposition avec la « bonne odeur » du « feu d'herbes » et l'ouïe est mentionnée à travers la comparaison avec le « coq du clocher ». L'écriture recrée l'expérience sensible et totale de la décharge vécue par le personnage qui la perçoit pour la transmettre au lecteur.

Comme expliqué précédemment, *Freshkills* de Lucie Taïeb n'est pas qu'un essai documentaire, l'œuvre retranscrit également le récit du voyage de l'universitaire à New York pour observer de ses propres yeux la décharge qu'elle a trouvée décrite dans *Outremonde* de l'écrivain

américain Don DeLillo, qui l'obsède depuis sa lecture. Son voyage est motivé par les sens : « J'ai finalement si bien relevé les yeux de mon livre que j'ai fini par prendre un avion pour aller y voir de moi-même. » (*F* : 16, avant-propos). On retrouve cette même volonté d'appréhension visuelle du phénomène de la décharge dans l'extrait suivant :

Ce que je veux, en réalité, au moment où je franchis la douane, c'est voir Fresh Kills, voir la décharge. Je veux contempler de mes yeux le spectacle qui s'offre à Brian dans *Outremonde* et l'initie à l'envers de notre réalité — je veux passer de l'autre côté du monde, c'est-à-dire de l'autre côté du livre. (*F* : 48)

La fin de *Freshkills* résume d'une autre manière, et à l'aide d'une autre perception sensorielle, la raison de l'investigation de Lucie Taïeb : « D'où vient la puanteur ? » (*F* : 129). La narratrice fait donc preuve d'une véritable attention sensorielle à ce qui l'entoure une fois arrivée à destination, compréhensible au regard de sa démarche empiriste d'appréhension du phénomène de la décharge par les sens : « Je suis ici pour voir, pour écouter, pour tenter de comprendre » (*F* : 67-68). On pourrait rapprocher la démarche de Lucie Taïeb de la notion de « littérature marcheuse » développée par Pierre Schoentjes dans *Littérature & écologie : le mur des abeilles*, qui désigne les œuvres qui sont des récits de voyage documentaires. En marcheuse de l'urbain et du périurbain, Lucie Taïeb décrit le monde tel qu'elle l'appréhende au fur et à mesure de sa déambulation. L'exemple suivant, extrait de l'un des passages en caractères italiques de *Freshkills* (qui narrent des moments plus intimes, oniriques, voire hallucinés du voyage de l'autrice) montre l'attention sensorielle accrue de la narratrice quand il est question de déchets :

Je ne sais pas si c'est une mouche furieuse ou un essaim et il me faudra ramasser le sac, tout agité de l'intérieur, détourner le visage pour ne pas sentir la puanteur, espérer qu'il n'ait pas coulé puis constater qu'il a coulé, le mettre dans un autre sac, descendre les étages et toujours éviter de penser à ce qui a eu lieu, à l'intérieur de ce sac, depuis que je l'ai oublié là, contre la porte, contre le mur, dans ce recoin de l'appartement où il s'est mis à bourdonner. (*F* : 63)

Cette description d'un sac empli de déchets mobilise tous les sens : la vue, avec l'évocation du « visage » qui se détourne pour ne pas voir, la « puanteur » qui assaille l'odorat, la liquéfaction (« il a coulé ») des déchets fait référence au toucher, et l'ouïe est rendue sensible grâce au verbe « bourdonner ». L'omniprésence de l'ouïe, quelque peu inhabituelle dans une description de rebut, est intéressante à remarquer. Si cela peut s'expliquer par le caractère halluciné et presque fantastique du passage, il s'agit en réalité d'un moyen pour l'autrice de rendre sensible par l'ouïe la sensation de dérangement que lui procure la présence de ces déchets. C'est comme si l'ouïe mimait phonétiquement la décomposition et le pourrissement des déchets qui ont été oubliés dans ce coin ou, mieux, comme si les déchets avaient une voix propre qui signifierait leur présence inopportune.

Si Lucie Taïeb écrit ne pas vouloir savoir « ce qui a eu lieu, à l'intérieur de ce sac » son écriture est pourtant parfaitement représentative de cette réalité concrète du déchet qui pourrit et dérange par sa présence.

La perception visuelle conserve une fonction quelque peu différente parmi les autres perceptions sensorielles, ce qui nous semble un élément intéressant à évoquer. Historiquement, la vue était considérée comme le sens le plus capable d'accéder à la connaissance et a donc longtemps conservé sa place première dans la hiérarchie des sens. Lucie Taïeb à propos d'*Outremonde* de Don DeLillo, roman qui lui a donné l'envie d'entamer ce voyage documentaire, écrit ces mots : « Voir la décharge, c'est, dans le roman, être "initié", *enlightened*, exposé à une connaissance plus complète, plus profonde du réel : contempler l'envers de la société de consommation, approcher le lieu du secret. La prise de conscience est révélation, mystique. » (*F* : 13, avant-propos). Cet autre extrait explicite cette conception :

Je lève les yeux du livre et je déplace le regard tout autour de moi. « Rien n'est plus invisible que ce qui s'offre au regard de tous », déclare l'un des personnages d'*Outremonde*. Comment se fait-il que j'aie moi-même, durant si longtemps, détourné le regard, considéré que les choses que je jetais disparaissaient une fois franchi le seuil magique de la poubelle ? (*F* : 13, avant-propos)

C'est comme si la vue scellait l'existence des êtres, comme pour un enfant qui n'a pas encore conscience du principe de permanence de l'objet. Par cette conception empiriste des plus extrémistes, Lucie Taïeb cherche à montrer le déni du réel du jeteur qui veut ne pas voir et, donc, ne pas croire que les déchets persistent quelque part en dehors de sa perception. Cette réflexion sur la vue permet à l'écriture sensorielle de la décharge de se faire rhétorique, tout en s'inscrivant dans ce kaléidoscope sensoriel qui est à l'œuvre dans les œuvres de notre corpus.

II. Une écriture qui donne la sensation

L'expérience sensible de la décharge ne consiste pas seulement en l'expression des sens que la décharge convoque ou agresse. En ce sens, la langue de la décharge fait preuve d'une certaine poéticité, puisque dans une démarche presque cratylite, elle tente de représenter les phénomènes au mieux d'un point de vue formel. Le but de cette écriture sensible est de rendre présent ce qui est absent, ce qui est, au fond, le but de toute représentation littéraire. Cette attitude fait appel à la *fonction poétique* chère à Jakobson⁸⁶, qui fait porter l'attention sur la forme du message verbal, au détriment des autres fonctions habituellement dominantes dans le langage. Si les techniques

86 Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale : les fondations du langage*, Tome 1, Paris, Minuit, p. 209-248.

d'écriture de Poix relèvent davantage de la précision réaliste que de la description sensorielle, il n'en reste pas moins qu'elles rendent sensible la réalité de la décharge d'Agbogbloshie. Ainsi, l'utilisation relativement fréquente de la figure de l'énumération chez Poix mime parfaitement la montagne de déchets qui forme la décharge. Le message n'est pas explicite, mais il est rendu sensible à travers l'écriture, l'accumulation des mots mimant l'accumulation de la matière :

Plomb, mercure et cadmium, incantation revigorante, que viennent aussi rallier cuivre, aluminium, platine, étain, fer ou nickel. (FC : 102)

[...] on envisage les corps et les objets, toutes choses périssables finissant ici, sur cette gigantesque excroissance aux contours invisibles, aux dimensions inchiffrables ; son territoire semble s'étendre sur des kilomètres, infinis hectares de tumeurs en plastique agglomérées, alvéoles sinueuses et creuses comme les caries d'un géant, cavernes déjà oubliées, anfractuosités profondes et dentelées telles des coquilles d'huîtres, dénivelés insensés, vastes plaines aussi, vastes plaines de fraïsil et de poudre noire, damiers de chrysalides, escaliers d'immondices, crêtes et bassins, de quoi randonner pendant des jours les pieds dans une boue mouvante qui se dilate et grignote chaque jour un peu plus d'espace. (FC : 40-41)

La construction asyndétique de ce passage mime parfaitement le nombre élevé et l'accumulation de matières résiduelles dans le lieu de la décharge. Dans un autre extrait, l'écriture rend sensible l'agression sensorielle à l'œuvre dans le lieu de la décharge. On peut ainsi lire :

Punaisé, englué, Jacob, dans ce décor irréel : on sursaute, ranimé par quelques effluves provenant de l'océan, des bourrasques d'air iodé qui caressent le visage, mais l'affligent d'un peu plus de chaleur puisqu'ici tout brûle et se consume ; malgré cela, on suffoque ; on suffoque à cause des feux qui ça et là naissent et grossissent, enflent comme des œdèmes gorgés de pus. On n'en croit pas ses yeux, non vraiment, on n'en croit pas ses yeux qui s'assèchent et se ferment (réflexe), traversés par les exhalaisons toxiques de ce qui grille, crépite ; car la peau n'empêche rien, elle se prend dans les volutes et se rassasie de poison. (FC : 41)

Dans cet extrait, la manière de représenter mime parfaitement ce qui est représenté : l'agression sensorielle se traduit par une agression verbale. Les deux anadiploses qui apparaissent comme un bégaiement verbal (« on suffoque ; on suffoque » et « on n'en croit pas ses yeux [...] on n'en croit pas ses yeux »), ainsi que la ponctuation qui scande et hache la phrase miment la suffocation que subit Jacob dans la décharge. Le double point du début du passage rend sensible le sursaut de Jacob puisqu'il crée lui aussi un sursaut dans la phrase. De plus, l'accroissement des feux est mimé par la cadence majeure de la phrase, « feux qui ça et là naissent et grossissent, *enflent comme des œdèmes gorgés de pus* » puisque l'apodose apparaît comme relativement longue en regard de la protase : la dilatation de la phrase mime ainsi la dilatation des flammes. Enfin, l'allitération créée par les syntagmes « grille » et « crépite » fonctionne comme une harmonie imitative qui reproduit la

sonorité d'un feu qui brûle. Les ressources stylistiques et poétiques de la langue servent à l'efficacité de l'écriture sensorielle de la décharge.

Parfois, le nom même de la décharge se fait une représentation sensible de la réalité du lieu. Il en est ainsi dans le roman *Les Fils conducteurs* dans lequel on trouve une réflexion récurrente sur le nom de la décharge d'Agboglobshie et des sensations qu'elle provoque, dans l'un des nombreux passages du roman qui font état d'une réflexion sur la langue :

Agboglobshie - on fait sa prière en répétant le mot et, ce qui monte au regard et au goût, ce qui advient à la pensée quand coïncident image et sonorité, ce qui se fait jour en soi quand se brisent rêveries et mirages et qu'on entrevoit un peu de ce que cache le mot, Agboglobshie, ça ressemble à la matière gluante d'une abondante merde déversée d'un cul malade et purulent, y ayant laissé des traînées noires indélébiles, obstruant les narines d'un relent de charogne, désastre de notre abjection parce que c'est notre cul qui se vide, là. (FC : 38)

Dans cet extrait qui emprunte totalement à la théorie cratyliste (il est explicitement question de coïncidence entre « image » et « sonorité »), le nom de la décharge est une représentation sensible de la réalité de la décharge. Ainsi, selon le narrateur, l'agencement des lettres et la grande concentration de consonnes dans un même mot (sept consonnes pour cinq voyelles) évoque l'action de défécation, les « traînées noires » pouvant alors évoquer les voyelles qui « obstru [ent] » la clarté de la prononciation. L'acte de prononciation de ce nom est associé à l'acte de défécation. Ce passage évoque plusieurs des sens humains et montre que le mot est lui aussi à l'origine d'impressions sensorielles multiples : il est question du « regard », du « goût », de « sonorité » et de « matière gluante ». Parler du nom du lieu, c'est encore parler du lieu, comme l'indique Pierre Schoentjes :

La description du lieu se fait à travers les éléments visibles qui le composent. Mais si l'écriture de la nature remet à l'honneur la description, elle ne s'y cantonne pas. Le lieu est fait de bien d'autres choses. Son nom, évidemment, constitue une des couches du feuilleté⁸⁷.

Il n'y a donc pas uniquement les descriptions qui font écho à la sensibilité, mais également les réflexions métalinguistiques. Cela participe d'une réinvention de l'écriture du lieu et répond au caractère novateur de l'écriture de la décharge qui rend ce lieu sensible.

III. Une puanteur nauséabonde

87 P. Schoentjes, *Ce qui a lieu*, op. cit., p. 186.

Dans cette partie, nous nous centrerons sur le sens de l'odorat et l'ouvrage que lui réserve Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, dont les réflexions nous apparaissent comme indissociables de la problématique des déchets et de leur représentation. D'un point de vue plus littéraire, Pierre Schoentjes observe que « les écritures qui sont attentives aux sens s'efforcent alors souvent de faire une place à l'odorat, plus rarement évoqué en littérature que la vue ou le toucher⁸⁸ ».

Tout comme les déchets, l'odorat a longtemps été marqué du sceau de l'inconsidération voire de la disqualification, à la fois d'ordre social et épistémologique. La hiérarchie des sens était fortement marquée au XVIII^e, ce qui influence encore notre rapport aux sens. Tout comme l'odorat, la perception des déchets relève bien d'un imaginaire social et a évolué au fil des siècles. Dans le chapitre « L'air et la menace putride », Alain Corbin commence par rappeler le rôle de vigilance de l'odorat, matérialisé par le concept d'« odorat sentinelle » : « l'odorat détecte les dangers que recèle l'atmosphère. Il reste le meilleur analyste des qualités de l'air⁸⁹ ». L'odorat a en effet cette capacité de détecter la menace de la pourriture puisqu'il sait discerner « à distance la pourriture nuisible et la présence du miasme » et il « assume la répulsion à l'égard de tout ce qui est périssable⁹⁰ », il est donc le sens privilégié de « l'observation des phénomènes de la fermentation et de la putréfaction⁹¹ ». Les corps en décomposition que sont les déchets produisent des matières volatiles (des miasmes) qui modifient la composition de l'air et le chargent d'une odeur nauséabonde. La dissolution de la substance organique renvoie à l'angoisse de la mort, ce qui pourrait peut-être expliquer les attitudes de rejet par rapport aux odeurs et, par métonymie, aux matières qui les dégagent. Corbin évoque en effet une signification plus métaphysique et symbolique du concept d'odorat-sentinelle. Selon lui, l'odorat opère une analogie entre la décomposition des corps dont il a une perception olfactive et la mort. L'historien rappelle en effet que « cette vigilance est écoute permanente d'une dissolution des êtres et de soi⁹² ». Ainsi, le rejet de la puanteur pourrait s'expliquer par un rejet plus profond de la mort et de la décomposition en général. Par ailleurs, nombreux sont les penseurs qui ont attribué la puanteur au démoniaque : « Jacques Guillaume note que le putride, chez Schlegel par exemple, est souvent assimilé au démoniaque ; ce que conforte la corrélation obsédante entre la puanteur et la profondeur de l'enfer⁹³ ».

Bon nombre de passages des œuvres de notre corpus évoquent cette puanteur caractéristique de la décharge, comme dans cet extrait des *Fils conducteurs* :

L'odeur, certes familière, est tout de même difficilement soutenable alors que ce qui se présente à la vue, la fonte du plastique, cette coulée brune et gluante qui s'étale et creuse des sillons liquides, offre un

88 P. Schoentjes, *Littérature et écologie*, op. cit., p. 244.

89 *Ibid.*, p. 14.

90 *Ibid.*, p. 14.

91 *Ibid.*, p. 24.

92 *Ibid.*, p. 34.

93 *Ibid.*

spectacle captivant. Cela n'impressionne que Moïse ; Jacob, lui, ne regarde pas ; il étouffe et prévient entre deux quintes :

– Du relent qui t'astique pas les tuyaux, mais te les macule instantané

– Plus que l'atmosphère générale ?

– Si tu te baignes les naseaux dedans, je te le prédis sec, moi. [...] (FC : 147)

L'écriture de l'odorat est particulièrement développée dans ce passage typique de l'écriture sensorielle de la décharge, qui utilise une isotopie olfactive particulièrement représentative. Il est en effet question de « relent » (désignant une odeur nauséabonde particulièrement persistante) et le verbe « maculer » utilisé dans le discours de Jacob désigne l'action de souillure. C'est bien l'air qui salit les voies respiratoires (désignées par l'expression « tuyaux ») des jeunes travailleurs de la décharge. L'action de cet air vicié sur l'organisme des deux personnages se fait directement ressentir avec l'évocation de la quinte de toux de Jacob.

À ce propos, la « pensée miasmatique » qui s'est développée depuis la fin du XVIII^e et qui est encore d'actualité aujourd'hui (d'ailleurs vérifiée scientifiquement) consiste à penser que les maladies se répandent « non par le contact personnel, mais par les émanations dégagées par l'environnement⁹⁴ » comme l'explique Georges Vigarello : « un environnement mauvais disait-on, engendre un air mauvais (signalé par des odeurs fétides), qui, à son tour, déclenche des maladies⁹⁵ ». La proximité du nauséabond est donc devenue un symbole de danger pour la santé et c'est de là qu'a été initiée la répulsion pour les déchets. Ces réflexions peuvent être rapprochées de certains extraits de notre corpus dans lesquels le récit montre des décharges où l'air vicié a des conséquences sur le corps et la santé des humains qui l'inhalent.

Le lien entre puanteur et maladie est rendu sensible, notamment concernant les personnages des *Fils conducteurs* et plus particulièrement le jeune Isaac dont la condition de santé déplorable est représentée par la puanteur de son haleine, caractérisée par une « odeur de décomposition qui émane de sa bouche quand il parle » (FC : 184). Cette puanteur apparaît comme le signe d'une maladie créée par la toxicité des déchets. Dans un autre extrait de *Freshkills*, Lucie Taïeb signale, en citant un guide rappelant les réglementations en vigueur concernant les déchets, que la puanteur peut tuer. Les déchets en décomposition produisent en effet une odeur nauséabonde qui est en réalité celle d'un gaz qui peut entraîner des modifications importantes sur l'organisme humain, voire la mort :

94 Georges Vigarello et Roy Porter, « Corps, santé et maladie », in Alain Corbin (dir.), *Histoire du corps*, Tome II, Paris, Gallimard, 2011, p. 388.

95 *Ibid.*, p. 388.

Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler que l'odeur, ici, n'est pas seulement question d'inconfort, mais parfois de vie ou de mort : « les composés organiques mis en décharge génèrent de l'hydrogène sulfuré. La Commission européenne rappelle que l'odeur d'œuf pourri de ce gaz est détectable à 0,05 ppm. La toxicité apparaît à 150 ppm (paralysie du nerf olfactif), l'œdème pulmonaire à 300 ppm et une perte de conscience entraînant la mort à 500 ppm. » (Alain Damien, *Guide du traitement des déchets*) (F : 34-35)

Ce rappel permet d'évoquer les dangers auxquels sont soumis ceux qui habitent à proximité d'une décharge et, dans une plus grande mesure encore, ceux qui y travaillent quotidiennement. L'action chimique de décomposition qui est à l'œuvre dans la décharge est explicitée au travers de l'évocation des « crémations » qui altèrent littéralement la matière à cause des particules qu'elle répand :

[...] la bosse, continuellement reconfigurée par les approvisionnements quotidiens et les crémations odorantes qui dévorent de la matière, insatiables, et rendent le lieu chaque jour moins reconnaissable. (F : 98)

L'utilisation de la métaphore « dévorer » mime parfaitement cette action chimique de décomposition. Dans un autre passage de notre corpus, on peut remarquer que la puanteur n'est pas seulement associée au lieu de la décharge, mais aussi à la ville. Une interprétation symbolique de la puanteur est faite par Lucie Taïeb, odeur qui se fait l'image de la « destruction » et de la « souffrance » :

Il y a l'île, de l'autre côté, la zone sacrifiée, celle qui accueille, celle qui traite, celle qui crève sous les émissions toxiques, celle où le cancer s'attrape comme une grippe. Et ici, il y a nous, [...] et nous vivons, nous aussi dans [...] des villes qui puent la mort sous leurs pelouses artificielles, leurs espaces végétalisés, qui puent la destruction et la souffrance, le double langage et l'aveuglement. (F : 95)

Dans cet autre passage de *Freshkills*, qui se veut comme une méditation sensorielle sur la perception, Lucie Taïeb évoque une sorte de perception olfactive fantôme qui viendrait de son imagination plutôt que de la réalité :

M. [...] insiste sur la nuisance que représentait Fresh Kills pour les habitants de Staten Island. Aujourd'hui, plus aucune odeur n'est perceptible. J'ai cru détecter, à notre entrée dans le parc, comme une aura, un relent diffus, proche de celui qui s'échappe des canalisations lorsqu'on ouvre, pour la vider, la jauge placée sous l'évier de la cuisine. Cependant, je ne suis pas certaine d'avoir vraiment perçu cette odeur. Ou plutôt, je suis certaine de l'avoir sentie, mais je ne pourrais pas affirmer qu'elle était vraiment là, émanant du sol, et non de mon imagination. (F : 73-74)

Le vocabulaire utilisé témoigne de la faiblesse de cette perception sensorielle puisqu'il est question d'« aura », de « relent diffus », substantifs et adjectifs qui évoquent la subtilité de cette perception

olfactive. Cette perception fantôme pourrait permettre de montrer la présence subtile, mais néanmoins dérangeante des déchets dans le monde des jeteurs.

IV. La décharge : un paysage ?

1. *Une pensée du paysage*

Réinscrire la littérature de la décharge dans le régime de la perception passe également par un repayement du texte. La pratique littéraire du paysage est en effet une illustration de l'attention sensible que la littérature de la décharge porte au monde environnant. Nous nous appuyerons, pour les besoins de cette réflexion, sur la *pensée-paysage* développée par les travaux universitaires de Michel Collot⁹⁶, Aline Bergé ou encore par le géographe et philosophe Augustin Berque⁹⁷. Revenons d'abord sur la caractérisation de « paysage » et en quoi elle est ici justifiée. Parmi toutes les descriptions des décharges présentes dans notre corpus, certaines font paysage. Le paysage est un motif littéraire qui consiste en une description d'une vue d'un environnement et se distingue par plusieurs critères définitoires que voici : la nécessaire présence d'un observateur (le paysage n'existe que parce qu'il est perçu), la perception d'une « étendue de pays vue d'un seul aspect⁹⁸ », la notion d'assemblage et le caractère naturel de l'environnement. Selon le sens commun, le paysage présuppose une harmonie entre l'homme et la nature. Le paysage nécessite donc un observateur qui regarde et éprouve le paysage, et qui crée par cela le paysage, mettant ainsi au jour le lien intime qu'entretient l'homme avec l'espace qui l'environne. Il y a une profonde dimension existentielle, voire métaphysique, dans ce rapport qu'a l'homme aux paysages qu'il regarde, comme l'écrit Michel Collot, qui s'est d'ailleurs inspiré de la phénoménologie pour développer sa *pensée-paysage*. Le paysage n'est jamais une carte ni une simple vue, c'est une vue médiatisée par la subjectivité du sujet. La relation entre le sujet et le paysage n'est pas une relation de face à face, mais une rencontre « avec ». Le lien intime entre homme et paysage peut également se matérialiser à contre-courant puisque ce n'est pas forcément le paysage qui agit sur le sujet et lui fait ressentir des émotions, ce peut aussi être le sujet qui agit sur le paysage et sa représentation (on parle alors de « sentiment paysage⁹⁹ ») à la manière des paysages état d'âme chers aux écrivains romantiques. Ces

96 Voir Michel Collot, *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud, 2011 ; Aline Bergé et Michel Collot (éd.), *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, éditions Ousia, 2007 ; Michel Collot (dir.), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, éditions Ousia, 1997.

97 Il s'agit plutôt d'une « pensée paysagère », développée dans l'ouvrage suivant : Augustin Berque, *La pensée paysagère*, Bastia, Aux éditions éoliennes, 2016.

98 Émile Littré, « Paysage », *Le Nouveau petit Littré*, Paris, éditions Garnier, 2009.

99 Michel Collot, *Sentiment paysage*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1995.

réflexions se rapprochent d'une conception anthropologique de la description, également décrite par Philippe Hamon au travers d'une citation de Saint Lambert : « Il y a de l'analogie entre nos situations, les états de notre âme, et les sites, les phénomènes, les états de la Nature¹⁰⁰ ». La relation entre sujet et paysage est empreinte de réciprocité : c'est à la fois le paysage qui fait une impression sur le sujet et le sujet qui voit le paysage selon son ressenti.

2. *Un anti-paysage*

Le paysage de déchets donne à voir et à lire la matière dans son usure, sa perte ou son absence de forme, et attire l'attention sur ce que le regard ne voit plus. Elle arrête en effet l'œil sur la texture du matériau déchu et sur les formes des objets¹⁰¹.

Ces mots de Didier Alexandre montrent le lien entre l'écriture du paysage, le sens de la vue et la représentation littéraire (il s'agit de « donner à voir », tout comme la représentation littéraire consiste à *re-présenter* le monde devant les yeux du lecteur). Didier Alexandre semble postuler l'existence d'un « paysage de déchets » comme on peut en trouver dans les œuvres de notre corpus. Or, qu'il s'agisse du paysage de déchet ou du paysage virtuel (qui a des occurrences dans notre corpus), ces deux modalités du paysage littéraire semblent nier la substance même du paysage. En effet, le « paysage » de la décharge consiste en une étendue de pays, certes, mais qui se caractérise par une nature dévastée (contrairement à la dimension habituellement naturelle du paysage littéraire). Par ailleurs, le paysage virtuel contrevient à l'idée même de paysage qui se caractérise par une perception concrète de l'environnement par les sens. Il vaudrait alors mieux les qualifier d'*anti-paysages*. Dans la suite de son article, Didier Alexandre semble se contredire en écrivant que le « paysage de déchet » consiste en une négation du concept traditionnel de paysage :

Ces sites ont en commun divers traits : leur marginalité correspond à un décentrement réel, appelant la définition d'un nouveau centre ; le vide qu'ils donnent à voir et à entendre renvoie le sujet à sa condition solitaire et marginale [...] ; leur matérialité contraint le spectateur à l'observation de la matière qu'il ne voit jamais et à un questionnement sur la signification de cette matière pour l'homme. Aussi, du paysage tel qu'il est construit par la Renaissance italienne (du centre urbain à la profondeur de la campagne ouvrant sur le ciel), il ne subsiste que sa négation : à la profondeur et la hauteur répondent l'immédiat et le bas¹⁰².

Même la poétique du paysage est une sorte d'antipoétique, puisque, même si on peut déceler

100 Saint Lambert « Discours préliminaire » à ses *Saisons* ; cité dans P. Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 23.

101 Didier Alexandre, « Paysage et installation, sur l'espace du récit chez Pinget, Simon, Perec, Réda », in Aline Bergé et Michel Collot (éd.), *Paysage et modernité(s)*, *op. cit.*, p. 274.

102 *Ibid.*, p. 269.

certains des stéréotypes scripturaux du motif littéraire du paysage, le paysage est souvent fantôme, il n'advient pas vraiment tant sa perception est brouillée. Dans le cas où la perception est empêchée, on préférera le terme de *contre-paysage* qui se centre davantage sur l'empêchement de la perception que sur les raisons définitives et thématiques qui font de ces *contre-paysages* également des *anti-paysages*. Par exemple, dans *Les Fils conducteurs*, un *contre-paysage* caractérisé par un empêchement de la vision précède le vrai paysage, qui n'en est d'ailleurs pas réellement un. Voici la première partie du passage, où l'écriture en focalisation interne montre le brouillement de la perception du personnage de Thomas :

On a du mal à identifier les choses qui gisent devant soi, on ne sait pas au juste ce qu'on voit, une brusque nausée empêche de se concentrer, une migraine est apparue, on avance très mal et on se blesse les mollets, entaillés par des bris qu'on ne perçoit pas, on ravale des *aïe*, on s'enfonce comme dans de la neige, mais ce qui recueille les pas laborieux, ce sont des montagnes indéfinissables, elles bruissent désagréablement aux oreilles, on a des frissons de malaise à cause de ces sons agressifs et ferrugineux [...] On progresse à présent sur des palettes de bois qui tracent un sentier, *ouf*, on peut contempler autre chose que ses guibolles, même si, toujours, on ne voit pas très bien : lumière déclinante et rasante, fumées écœurantes et touffues, colonnes de flammes un peu partout. (FC : 198-200)

Dans cet extrait, l'agression de tous les sens empêche l'avènement d'un paysage. L'agression prend une forme multi sensorielle puisqu'elle sollicite à la fois la vue (qui se caractérise par une indéfinition : « on ne sait pas au juste ce qu'on voit »), le toucher (les mollets sont « entaillés par des bris »), l'odorat (les fumées sont « touffues », c'est-à-dire que leur intensité anesthésie toute autre perception olfactive) et l'ouïe (les « montagnes » de déchets « bruissent désagréablement », représentation adverbiale de l'agressivité). L'omniprésence des tournures négatives montre que la contemplation visuelle du paysage est entravée (« on ne perçoit pas », « on ne sait pas au juste ce qu'on voit », « on ne voit pas très bien »). C'est un *contre-paysage* dans le sens où la vision du paysage n'advient pas. Et, même dans l'extrait suivant qui narre pourtant l'avènement du paysage, celui-ci n'est à proprement parler pas un vrai paysage, mais plutôt un pseudo-paysage, car médiatisé par l'appareil photographique :

Thomas a tout de même dégainé rapidement à la faveur d'une éclaircie. On a devant soi un bouclier numérique qui permet d'enregistrer ce monde hallucinant, on prend des rafales d'images [...] Ces premiers clichés sont émotifs, tout va bien. « On se croirait dans un tableau de Pollock ! » lâche-t-on pour nouer le contact [...]. Jusqu'à présent, tout était désert [...] Mais maintenant des formes mouvantes prennent vie devant soi, des silhouettes se détachent derrière les fumigènes, et soudain des centaines de corps se dessinent et se précisent, on les voit s'animer comme au ralenti, il y en a partout, *ça grouille*, se dit-on [...] c'est exactement comme cela qu'on avait rêvé le lieu, on n'est pas déçu, on est un peu ébranlé, car, tout de même, *c'est quelque chose*, on n'avait pas pensé aux odeurs incommodantes, ce n'est

décidément pas un endroit pour les asthmatiques voudrait-on proclamer, on ne le fait pas, on est trop occupé à engloutir dans l'appareil ce qu'on vient de dévorer du regard. Et puis une habitude semble s'installer — ou plutôt, une certaine accoutumance. On s'accoutume à ce qu'on voit, cela ne semble plus incongru, on s'est adapté au paysage, il est là, tel qu'on le perçoit : on est à sa place. (*FC* : 198-200)

Cette médiatisation photographique paraît expliquer la difficulté de l'avènement du paysage, puisqu'il ne s'agit pas d'une vue immédiate. La présence de l'écran photographique sert également d'indicateur pour signifier l'étrangeté de Thomas face à ce lieu. La proposition « on est à sa place » marque enfin l'avènement du paysage, conformément à sa définition en tant qu'adéquation entre ce qui est vu et l'observateur. L'adaptation au paysage a lieu, comme le signale la forme passive : « on s'est adapté au paysage ».

Dans *Freshkills* de Lucie Taïeb, le paysage de l'île où se trouvait la décharge de Freshkills est également médiatisé par la photographie, ce qui semble également mimer l'étrangeté de l'observatrice par rapport au paysage de la décharge :

[...] et soudain je la vois, bande brumeuse posée sur l'eau, presque imperceptible, au loin : l'île. Apercevait-on les mouettes, d'ici, tournoyant au-dessus de la décharge lorsqu'elle fonctionnait à plein régime, que plusieurs tonnes d'ordures étaient traitées quotidiennement ? Dans ce lointain grisé, l'île paraît hors d'atteinte. Cependant, ou justement pour cette raison, je m'applique à la photographier. En réalité, c'est une autre image que je cherche à saisir : les quatre monts de Fresh Kills avec, à leurs abords, modestes, insignifiantes, les maisons aux toits blancs, leur petite cour devant, leur jardinet derrière. C'est d'abord pour leurs habitants, nous dit-on, que Freshkills existe. La ville offre un parc à tous ceux qui ont subi la décharge. (*F* : 92)

Dans cet extrait on observe les ressorts scripturaux de l'écriture du paysage : l'immensité est évoquée avec la notion de distance (« lointain », « au loin »), on y trouve la présence d'une observatrice (on remarque la présence d'un *site* qui observe la *cible* qu'est la décharge, la présence de la première personne le signale), l'assemblage et l'impression d'unité sont rendus sensibles par la description équilibrée de ce que contient le paysage (« quatre monts », les « maisons » avec chacune « leur petite cour » et leur « jardinet »), le caractère naturel est même présent puisqu'il s'agit d'un paysage post-décharge en train de recouvrer sa dimension naturelle (il est question de « monts » et de « jardinet »).

Mais pourquoi utiliser les ressources du motif littéraire du paysage, qui, de plus, opère une certaine esthétisation¹⁰³, pour représenter un lieu qui n'a plus rien de naturel ? La création d'un *anti-paysage* peut s'expliquer par la volonté de créer un effet de contraste : l'utilisation des ressorts scripturaux de l'écriture du paysage (le sème de l'immensité, l'observateur qui regarde une vue,

103 En effet, les notions d'assemblage et d'harmonie présentes dans les représentations paysagères témoignent d'une certaine « artification » ou esthétisation de la réalité.

l'harmonie entre l'espace vu et le sujet qui voit) provoque un décalage entre la manière d'écrire et ce qui est décrit. L'écriture paysagère montre en réalité, par effet de contraste et d'inversion, les ravages de la société contemporaine sur la nature préindustrielle. La subversion de la pratique littéraire du paysage sert donc un but rhétorique.

La pratique du paysage littéraire comme outil de représentation de la décharge a également une fonction politique. Elle poursuit un but politique dans le sens où les limites de centre et de marge (évoquées dans la première partie de notre réflexion) s'abolissent par la pratique littéraire de la rêverie poétique paysagère. L'immensité et l'unité qui est au cœur de la manière d'écrire le paysage de la décharge contribuent à faire de ce lieu un lieu digne d'être représenté en littérature, digne d'être le sujet d'un paysage littéraire. On observe donc à une revalorisation axiologique autant qu'esthétique du lieu de la décharge grâce à cette utilisation de l'écriture paysagère.

Mais plutôt que la dénomination d'*anti-paysage* que nous avons proposé plus haut il faudrait proposer une nouvelle évolution du paysage et introduire la notion de *néo-paysage* littéraire qui s'inscrirait en rupture avec la tradition paysagère héritée du paradigme esthétique du XIX^e siècle. Cette pratique littéraire serait caractérisée par la nouveauté dont font preuve les paysages contemporains (présence de déchets, d'éléments industriels ou urbains), mais aussi par la nécessaire médiation des paysages par les outils de perception numérique que sont l'appareil photographique ou les images numérisées. Le *néo-paysage* apparaîtrait comme une manière littéraire d'incorporer les nouveaux enjeux et questions contemporaines et d'être en phase avec les évolutions technologiques, numériques, urbaines, anthropologiques de notre monde actuel.

Les dimensions anthropologiques, philosophiques et métaphysiques du paysage traditionnel s'appliqueraient alors aussi à ce *néo-paysage*, qui serait toujours un outil aidant l'homme à penser le monde, mais adapté aux enjeux auxquels il fait désormais face. Ainsi, comme l'écrit Didier Alexandre, le paysage de la décharge amène le lecteur à se questionner sur la matière résiduelle et la « signification » qu'elle a pour l'homme, sur le rapport de l'homme au concret, au local, à son environnement...

3. *Paysage et temps*

La pratique du paysage littéraire n'est pas sans liens avec une réflexion sur le temps. Puisque le paysage joue avec les notions d'étendue et d'infini, on observe un glissement de l'espace au temps, ce dernier devenant lui aussi élastique et infini. À propos de l'infini, Bachelard a ces mots plutôt poétiques dans *La Poétique de l'espace*, à propos de la rêverie poétique de l'espace. Cette réflexion peut s'appliquer au motif littéraire du paysage, qui fonctionne de la même manière

puisqu'on y retrouve un lien entre l'observateur et ses pensées intimes :

Dans de telles rêveries qui s'emparent de l'homme méditant, les détails s'effacent, le pittoresque se décolore, l'heure ne sonne plus et l'espace s'étend sans limite. À de telles rêveries, on peut bien donner le nom rêveries d'infini¹⁰⁴.

Selon le philosophe, cette rêverie poétique abolit les limites temporelles (« l'heure ne sonne plus ») et spatiales (« l'espace s'étend sans limite »). Le paysage est une pratique littéraire qui abolit les limites de l'espace et du temps.

La pratique littéraire du paysage se fait donc également instrument politique dans le sens où la décharge accède, grâce à l'écriture paysagère, au statut de mythe. En effet, les liens qu'entretient le paysage avec l'archaïque transposent la perception du lieu dans un passé immémorial. Le paysage entretient la mémoire de la terre, postule l'harmonie du cosmos avec l'idée d'immensité et d'unité, ainsi que l'harmonie homme-nature et correspond en cela à une vision antique du monde. Cette inscription dans un passé très lointain participe à la volonté des auteurs de faire prendre conscience au lecteur que la décharge est l'annihilation d'une nature archaïque perdue, car il évoque en filigrane un paysage fantôme : celui du lieu pré-décharge, en jouant avec la temporalité. L'invisible est rendu visible, implicitement, par les techniques littéraires, ce qui est l'une des caractéristiques de l'écriture de la décharge.

Le lien entre paysage et présent est clair puisque le paysage consiste en une perception dans le temps présent d'un paysage, par un observateur qui le regarde, là, maintenant. À ce titre, l'introduction de la vue paysagère se matérialise presque systématiquement par la présence d'un verbe de perception visuelle au présent. Ainsi, dans *Les Fils conducteurs*, le personnage de Thomas évoque le paysage de la décharge en ces mots, au présent d'énonciation : « il est là, tel qu'on le perçoit, on est à sa place. » (*FC* : 200). De même, Lucie Taïeb écrit : « [...] et soudain je la vois, bande brumeuse posée sur l'eau, presque imperceptible, au loin : l'île. » (*F* : 92). La tentative de capture du paysage par la photographie relève également de ce lien entre paysage et temps présent, puisque l'acte photographique ancre le paysage dans la temporalité d'un présent fixe.

Enfin, parmi les strates temporelles à l'œuvre dans la pratique littéraire du paysage, le futur en est la dernière. On trouve dans notre corpus, des paysages qui sont des visions d'un futur de la décharge débarrassé de tout déchet, de toute souillure. Dans *Freshkills*, Lucie Taïeb imagine une utopie paysagère, une simulation de ce que serait le paysage du parc qui remplacera la décharge de Fresh Kills dans quelques années :

Un beau jour, la couche de plastique étanche sera décomposée, les becs de gaz auront disparu, les tourelles blanches aussi. Ce parc sera le plus grand de New York, et l'on aura peine à imaginer l'histoire

104 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2020, p. 172-173.

de sa transformation. Le bleu de l'eau sera aussi scintillant qu'aujourd'hui, le vert sera réel, l'air plus pur qu'à des milles à la ronde. Tout cela bruissera d'une vie intacte et franche, comme au premier jour. Il y aura un bonheur simple à être là, pique-niquer, courir, faire du vélo, pêcher peut-être, ou du moins pagayer longuement sur l'eau fraîche, un bonheur simple et presque inconcevable : cet écriin, ce calme, cette vie douce et sauvage, si près de la grande ville. Les petites silhouettes de synthèse, les joggeurs en short, les familles souriantes que l'on voit aujourd'hui sur les images virtuelles du site feront place à de vrais gens, à des gens en chair et en os, dans un paysage bel et bien idyllique. On croîsiera parfois, les premiers temps, un drôle de petit robinet sorti de terre, et l'on verra encore au loin les installations blanches et leurs tuyaux sinueux. Puis eux aussi quitteront la place. On se souviendra de la décharge, sans doute, mais comme d'un passé lointain, si lointain qu'il ne concernera plus le lieu où l'on se trouve. Le mot « décharge » restera peut-être encore, pour un temps, incrusté dans les mémoires, mais l'on ne pensera plus aux ordures. (*F* : 75)

Ce passage fait état des transformations du paysage dans une temporalité future (retranscrite par la conjugaison des verbes) et invente un paysage futuriste de la décharge, qui répond aux caractéristiques d'agencement et d'harmonie entre l'homme et le paysage qui sont au cœur de la définition du paysage, mais est davantage idéalisé puisqu'il s'agit d'une utopie. En effet, quelques pages plus haut, Lucie Taïeb parle de « restauration de l'idylle » (*F* : 39), établissant le lien ultime entre le paysage ancien idyllique, le présent et un futur qui reproduirait le paysage idyllique du passé. Une autre modalité de l'écriture paysagère que l'on peut trouver dans notre corpus nous semble intéressante à évoquer en lien avec cette temporalité future. Il s'agit du paysage virtuel, évoqué par Lucie Taïeb dans *Freshkills* :

J'étais en quête d'une image plus vraie que ne l'étaient celles du site Internet, les seules auxquelles j'avais accès, mêlant des prises de vue de la transformation en cours à des panoramas aux couleurs saturées, simulations de ce que deviendrait Freshkills un jour, où n'étaient pas oubliées les petites silhouettes des marcheurs, perdues ici et là dans l'immense paysage virtuel d'un futur pas encore advenu. (*F* : 48)

Cette notion de paysage virtuel, qui désigne en réalité l'image de synthèse du futur parc recouvrant la décharge, fait appel à la temporalité, qui est au cœur de toute pensée du paysage. L'inscription du lieu du parc dans le futur permet en quelque sorte de signifier le fait que la réhabilitation d'une décharge n'est que spéculation et virtualité. La décharge sera toujours la décharge aux yeux de ceux qui l'ont vécu.

PARTIE IV : Le projet écopoétique de la littérature de la décharge

Jusqu'alors, la question du déchet est restée invisible, à la fois dans la société et la littérature. Désormais, la littérature de la décharge tend à rendre visible le lieu de la décharge et les problématiques qui lui sont associées. Ce renversement qu'opère la littérature de la décharge est tout à la fois ontologique puisque le langage redonne une existence au déchet ; axiologique puisque la littérature permet de redonner de la valeur à ce qui n'en avait plus ; politique puisqu'il s'agit d'aller à l'encontre de la volonté d'effacement des déchets ; social, car la littérature et la langue de la décharge redonnent voix aux populations marginalisées ; écologique, puisque cette littérature met en lumière les problèmes de pollutions liés aux déchets ; mais aussi littéraire dans le sens où l'écriture de la décharge renouvelle les codes littéraires institutionnels et renverse la ligne de partage thématique encore à l'œuvre dans le paysage littéraire contemporain. Enfin, nous réserverons un temps à l'analyse de la performativité de la littérature de la décharge, qui se fait *praxis* littéraire.

I. L'axiologie du déchet

1. Considérations économiques : valeur, utilité et obsolescence

Pour comprendre le déchet dans son ensemble, nous nous référerons à des outils empruntés aux sciences humaines et économiques : les notions de *valeur* et d'*utilité*. Dans *Freshkills*, Lucie Taïeb rappelle la définition juridique du déchet avant d'en rappeler la définition commune :

Le déchet (défini en France par la loi de 1975 comme « tout résidu d'un processus de production, de transformation ou d'utilisation, toute substance, matériau, produit ou plus généralement, tout bien meuble abandonné ou que son détenteur destine à l'abandon ») est une bribe, une « chute » : ce qui reste du matériau découpé, tissu, chair, de moindre valeur, mais dont on pourrait encore avoir l'utilité et qui n'est pas nécessairement impropre à la consommation. (*F* : 50)

On retrouve bien là les notions de valeur et d'utilité ainsi que le fait qu'elles sont décorrélées. La valeur d'un objet n'induit pas son utilité, bien que l'inverse reste à trancher : un objet peut avoir de

la valeur aux yeux de quelqu'un s'il lui est utile. Or, définir l'utilité est une tâche bien ardue, voire impossible. Dans son essai *La Notion de dépense*, Georges Bataille affirme l'impossibilité de définir ce qui est « utile » : « Il n'existe en effet aucun moyen correct, étant donné l'ensemble plus ou moins divergent des conceptions actuelles, qui permette de définir ce qui est utile aux hommes¹⁰⁵ ». Ne reste alors qu'une définition subjective qui consiste à considérer que ce qui est utile pour l'homme est ce qui satisfait l'un de ses besoins. Quant à la notion de valeur, certains économistes (notamment Adam Smith) ont tenté d'en donner une acception objective au travers d'une théorie de la valeur. Selon eux, la valeur d'un bien dépend de la quantité de travail nécessaire pour le créer et est donc indépendante du regard de l'observateur. À cette conception s'oppose une théorie subjective qui considère que la valeur est une qualité attribuée à une chose par chacun des observateurs, qu'elle est donc un procédé d'évaluation psychologique. Le commerce découle de la notion de valeur puisqu'il consiste en effet à « échanger, ou à vendre et acheter, des marchandises, produits, valeurs¹⁰⁶ ».

Dans le cadre de ces considérations d'ordre économique, le déchet est ce qui a perdu sa valeur, son utilité, ou les deux. C'est à cause de cette perte substantielle qu'il est abandonné et qu'il acquiert son statut ontologique de déchet. Lucie Taïeb explicite ce processus de mise au rebut dans *Freshkills* :

Lorsque la marchandise a cessé d'être marchandise, lorsqu'elle a perdu toute valeur, que reste-t-il d'elle ? Son éclat, sa nouveauté et le désir qu'elle a su faire naître en nous abîmés, subsistent, je le crois aussi, sous le signe du négatif [...] Là où tout s'achève rôdent encore les fantômes de la convoitise et de la jouissance, ceux d'une consommation insouciance et effrénée, et s'exhibe la vanité de ce qui eut de la valeur et s'en trouve désormais dépourvu. (*F* : 58)

Dans le cas particulier des objets manufacturés, le déchet est un objet qui a perdu sa valeur, il cesse d'être une marchandise dont la valeur est monnayable. La perte de valeur d'un objet est rarement subite, sauf dans le cas d'un objet qui se casserait et perdrait du même coup son utilité première. Cette perte, souvent progressive, est liée à l'usage répété de l'objet qui en abîme la matière : on la dénomme *obsolescence*. Lucie Taïeb rappelle ce processus et ose la comparaison avec l'existence humaine, qui, elle aussi, se caractérise par une usure progressive (on parlera de vieillesse plus que d'obsolescence) :

On ne sait pas quand commence la déchéance, mais elle commence avant qu'on soit bon à jeter (le management parle d'un « processus d'amélioration continue » qui contredit, dans son essence, celui de déréliction progressive auquel nous sommes soumis). Même dans un monde, le nôtre, où tout ce qui manifeste le moindre défaut, la première marque d'obsolescence, est aussitôt soustrait à notre vue, remplacé par du neuf, il y a toujours des gens pour nous rappeler que nous portons en nous dès la

105 Georges Bataille, *La Part maudite ; précédé de La notion de dépense*, Paris, Les éditions de Minuit, 1967, p. 29.

106 « Commerce », *TLFI*, *op. cit.*, disponible à l'adresse suivante : <https://cnrtl.fr/definition/commerce>.

naissance le germe du déchet que nous devenons peu à peu — et ce n'est pas grave, en réalité, mais simplement cruel et beau. (*F* : 51-52)

La réflexion sur la perte de valeur à l'origine même de la notion déchet est indissociable d'une réflexion étymologique puisqu'on en retrouve les traces au cœur même des désignations du déchet. Ces réflexions étymologiques sont identifiables dans différents passages de *Freshkills*, dont le suivant :

Comme si le déchet, l'ordure (qui n'a rien à voir avec l'ordre, mais avec l'horrible, *horridus*, si terrible qu'on en frissonne), à l'instar du cadavre, devait demeurer un « je ne sais quoi qui n'a plus de nom dans aucune langue » (Bossuet). Et si le terme même d'« immondices » nous signalait en fait que le déchet, la souillure qu'il porte, est constitutivement étranger à notre monde ? Les noms du déchet, dans leur multiplicité et leur polysémie, nous diraient que l'ordure en tant que telle ne peut être nommée « proprement », avec exactitude : aucun mot ne correspondrait précisément à une réalité que nous répugnons à penser, celle de la chose jadis intègre qui se défait, se mêle, retrouve peu à peu le chaos, premier et dernier, sans encore s'y anéantir. (*F* : 50-51)

Comme le souligne Lucie Taïeb, le déchet est systématiquement désigné par rapport à un autre élément, et toujours de manière négative, inscrivant dans la langue même la notion de perte. Ainsi, comme évoqué en introduction, le terme même de *déchet*, issu de l'ancien français *déchiet*, est un substantif verbal du verbe *déchoir* qui tire son origine du verbe latin *cadere* qui signifie « tomber, perdre ». Autres exemples, le terme *immondice* signifie littéralement ce qui est *hors* du monde et dans l'expression *matières déchues*, le préfixe *de* — exprime une privation.

Cette perte de valeur consubstantielle au déchet se ressent donc jusque dans la langue. Le déchet est en marge de la société comme il est en marge du langage. En effet, il n'a pas de dénomination intrinsèque. La perte de valeur et l'inutilité du déchet lui confère une certaine invisibilité du déchet dans l'espace commun, mais également dans l'espace littéraire.

Les considérations économiques que nous venons d'évoquer sont présentes en filigrane dans les œuvres de notre corpus. L'intrigue des *Fils conducteurs*, qui s'organise autour du marché noir des déchets électroniques, contient en effet des réflexions liées au fonctionnement du commerce. De nombreux dialogues se font la reproduction de pourparlers commerciaux entre les personnages. Dans l'extrait suivant, Jacob tente de négocier auprès de Daddy Jubilee, le tenant d'une échoppe de revente d'objets électroniques, en essayant de lui vendre un poste de téléviseur :

- Vous l'acquisitionnez ? demande Jacob.

Il faut entrer tout de suite dans le vif du sujet ; chaque mot superflu risque d'affaiblir la négociation à venir et d'entraver la transaction.

– Personne va le convoiter avec cette apparence de blanc, avertit le tôlier. [...]

Verdict prévisible ; l'acheteur dévalorise au maximum l'objet afin d'en tirer le meilleur prix. Il ne faut pas s'émouvoir ou s'affoler de la tactique [...]. (FC : 142)

Cet extrait fait appel aux principes économiques que nous venons d'évoquer. On y trouve en effet l'idée que plus l'objet est convoité, plus on lui donne de la valeur et plus son coût est élevé. Par ailleurs, la convoitise est suscitée par plusieurs éléments, dont l'apparence de l'objet fait partie (dans cet extrait, c'est la couleur qui suscite la convoitise). La technique de négociation utilisée par Daddy Jubilee (dévaloriser pour faire baisser le coût de l'objet) est identifiée par le personnage de Jacob.

C'est dans *Les Fils conducteurs* également que l'on trouve une diatribe assez virulente sur l'obsolescence programmée. Ce procédé à l'œuvre dans notre société de consommation contemporaine consiste, pour les fabricants à écourter la durée de vie d'un bien (généralement électronique) pour exhorter à la consommation et au rachat anticipé. Ainsi, dans l'extrait suivant, le narrateur utilise la métaphore de la maladie chronique pour désigner l'obsolescence programmée :

L'objet, la machine, compagnons, auxiliaires de vie qu'on imagine éternels, sont frappés d'une triste maladie. Le mal qui nous les enlève et les conduit à s'entasser dans des hangars froids, dans des entrepôts où ils ne sont plus qu'une addition de pièces détachables, remplaçables, et surtout valorisables sur le grand marché de la récupération et des trafics, ce mal chronique qui nous défait des objets des machines, innervant la ronde spéculative de nos achats recommencés, ce mal, on l'a nommé obsolescence programmée. (FC : 90)

Cette métaphore est en réalité une critique adressée à la société de consommation puisqu'elle donne l'impression que l'obsolescence programmée est un phénomène d'inévitable que l'on ne peut empêcher, et qui a des conséquences délétères sur la planète, tout comme la maladie en a sur le corps humain.

2. *Un renversement axiologique*

Le sens commun admet que tous les objets relégués dans une décharge sont dénués d'une quelconque valeur ou utilité. Le rôle du jeteur est endossé par le personnage occidental de Thomas qui exprime un détachement par rapport à son « objectif à focale fixe 50 mm », ce qui justifie son abandon et sa perte :

Il ne trouvera pas son objectif à focale fixe 50 mm [...] On pourrait aussi en déduire que Thomas ne tenait pas vraiment à cet instrument cylindrique et qu'après tout, bon débarras une chose de moins qui prendra la poussière. (FC : 24)

L'utilisation de l'expression figée « tenir à quelque chose » représente l'évaluation positive qu'un détenteur peut faire d'un bien or, celle-ci est utilisée à la forme négative. Le personnage de Thomas ne considère pas cet objectif d'appareil photo comme ayant de la valeur à ses yeux, ce qui justifie donc son abandon.

Or, l'examen des œuvres du corpus montre qu'un renversement axiologique est à l'œuvre. Pour certains des personnages de la littérature de la décharge, les déchets recouvrent leur valeur perdue, soit par une appréciation subjective soit dans le contexte de marchés noirs de revente d'objets et de circuits économiques parallèles (c'est notamment le cas dans *Les Fils conducteurs*). Ainsi, un objet peut être considéré comme un déchet pour le jeteur, mais avoir de la valeur dans le cadre du recyclage ou aux yeux des populations marginalisés de la décharge, au regard de leurs propres conditions de vie. Nous faisons là l'hypothèse qu'il s'agit d'une manière de mettre en question le rapport du lecteur au déchet, et d'ainsi lui faire repenser la ligne de partage entre biens et déchets. Cette revalorisation des déchets au travers du discours et de la vision des personnages est un « renversement rhétorique fort¹⁰⁷ », comme l'exprime Didier Alexandre.

En contraste avec l'attitude du personnage de Thomas, les jeunes travailleurs de la décharge ont une appréciation différente des objets électroniques stockés dans la décharge d'Agbogbloshie. Notons que la revalorisation du déchet se fait ici progressivement, puisqu'avant l'intervention de Jacob, les personnages d'Isaac et de Moïse expriment le détachement caractéristique du jeteur :

– Pourquoi t'as le smile ? On en fait nada de l'obsolète, assène-t-il en crachant aux abords du cageot.

– Rien que du plastique et des bandes, enchérit Moïse.

Ils s'éloignent tous deux comme s'ils étaient des granivores à qui on a présenté du gibier. (FC : 154)

Dans cet extrait, les personnages d'Isaac et Moïse considèrent que les déchets sont obsolètes, puisqu'ils ne peuvent plus être utilisés selon leur usage initial. Cette perte de valeur est illustrée dans leur discours par l'utilisation de l'hispanisme « nada » et de la construction adverbiale « rien que » qui désigne l'exception. La vidéocassette dont il est question est constituée en totalité de « plastique » et de « bandes », ce qui sous-entend qu'elle ne contient aucun métal rare qui pourrait être vendu par ces jeunes ferrailleurs pour un prix d'or. Dans les lignes suivantes, le personnage de Jacob vient relativiser cette évaluation négative :

107 « Promouvoir le déchet, le banal, le vil, c'est opérer un renversement fort ». Didier Alexandre, « Paysage et installation : sur l'espace du récit chez Pinget, Simon, Perec, Réda », *op. cit.*

– On n'en fait pas nada du tout.

Jacob martèle, il sait comment raviver l'appétit de ces deux moineaux écœurés.

Réitérant alors l'acte de maltraitance, Jacob, conscient des attentes qu'il a suscitées, tire cette fois sur la pellicule enroulée dans le rectangle de plastique, maintient ses doigts serrés contre l'embout du ruban qu'il a partiellement débobiné puis se met à en user comme d'un lasso, faisant tourbillonner la vidéocassette au-dessus de sa tête, la lâchant enfin en direction du troupeau qui, cette fois, sursaute collectivement après que le projectile a percuté l'une des cornes élimées de la pisseuse. (FC : 154, 155)

L'attitude de Jacob contraste totalement avec l'attitude des deux autres personnages puisqu'il a une appréciation positive de cette vidéocassette et lui attribue de la valeur, conférée par son utilité (il « se met à en user »). Objet détourné de sa fonction première, la cassette sert désormais d'instrument de jeu, puisque Jacob la transforme en lasso pour une corrida improvisée. Notons au passage la métaphore de l'appétit et du régime alimentaire (il est question de « granivores » et de « carnivores »), qui permet de rendre sensible le fait que la valeur est une question d'appétence personnelle. Après cette séance ludique de corrida improvisée, les jeunes « cherchent si le sol alentour ne recèle pas d'autres ressources du même type [...] » (FC : 157) et l'évolution est alors frappante : les matières déchues qui valaient « nada » auparavant sont désormais qualifiées de « ressources » puisqu'elles répondent au besoin de jouer et acquièrent donc une certaine valeur.

Un autre passage des *Fils conducteurs* montre également le renversement axiologique du déchet à l'œuvre dans la littérature de la décharge. Il s'agit d'un épisode où Jacob et ses amis font preuve d'inventivité pour trouver de quoi jouer au ballon :

[...] on va trouver de quoi jouer au football. Plusieurs planches de bois vermoulu, ingénieusement nouées les unes aux autres avec des fils électriques sacrifiés pour l'occasion, permettent de matérialiser un semblant de cage. Le ballon, lui, est rapidement confectionné : c'est une pelote de ferrailles lestées avec de la boue et des déjections provenant des quelques vaches qui hantent la bosse. Sa forme tient davantage de l'ovale que de la sphère, mais ça ne l'empêche pas de rouler sur la « pelouse » — sol aplani pour l'occasion, fait de cendres, de copeaux de résine et d'éclats de polymère. Divers détritres résiduels vont pimenter le jeu, faisant obstacle aux courses des trois joueurs. [...] (FC : 118-119)

Ainsi, ce qui est communément admis comme des déchets (des « planches de bois vermoulu », des « ferrailles », des « déjections », des « cendres », des « copeaux », des « détritres résiduels ») a désormais une fonction, celle de constituer les éléments du jeu de football.

L'utilisation d'un certain vocabulaire dans les œuvres de notre corpus est également significative. Ainsi, toujours dans *Les Fils conducteurs*, de nombreux objets sont considérés par

Jacob comme de véritables richesses ou trésors. Il est en effet question de « pépite » (*FC* : 141), de « trésor » et de « butin » pour qualifier la collecte de métaux du jour (*FC* : 87). Cela permet notamment de montrer que la catégorisation ontologique des déchets se fait du point de vue extérieur et n'est pas intrinsèque à l'objet. Dans *La Décharge* de Beck, on trouve cette même valorisation du déchet par la famille Duchemin qui décrit la décharge comme un « gagne-pain » qui contient des trésors et non des déchets :

La Décharge était notre lac Titicaca. On faisait des trouvailles dans notre gagne-pain, toujours du nouveau : pneus dans lesquels on se taillait des semelles, casseroles qu'on décabossait, flacons, boîtes à cirage qui faisaient des dînettes, une fois un baigneur, il avait plus de corps, mais une belle tête. (*FC* : 24)

Les objets (les pneus servent de semelles, et les contenants servent à jouer à la « dînette ») sont détournés de leur fonction première, comme dans *Les Fils conducteurs*.

Un autre extrait des *Fils conducteurs* abonde dans le même sens. Il s'agit du passage (*FC* : 137-141) qui retrace la vie d'un « poste de télévision de la marque allemande Grundig » détenu par « Dominique et Joël Poix », allusion probable aux parents de l'auteur. Ce poste de télévision se détériore progressivement au cours des ans :

[...] l'image, capricieuse, se sera mise à grésiller sans explication plausible [...] Et puis on finira, vers la fin des années 1990, par reléguer le poste, aux qualités décoratives clairement obsolètes, dans le fond d'un grenier. (*FC* : 138)

C'est à la fois la dimension pratique et la dimension esthétique qui font perdre à l'objet sa valeur et justifient son abandon puis sa mise au rebut : « on finira par s'en débarrasser à la faveur d'un opportun passage des encombrants » (*FC* : 139). S'ensuit le récit de l'« odysée mondiale » de ce téléviseur qui passe de camions en cargos pour finalement atterrir dans les « mains de Jacob », à l'autre bout du monde. Pour ce dernier, ce poste de télévision est loin d'être un déchet : « un attachement se crée immédiatement entre l'objet et le garçon » (*FC* : 140) et la « poignée bienvenue » qui « orne le sommet de l'appareil » est vue comme un « diadème », comparaison montrant clairement que c'est le point de vue de Jacob qui nous est donné dans ce passage en focalisation interne. Cet ordinateur est un trésor, Jacob redonne de la valeur à l'objet simplement par le regard qu'il lui porte. Dans ce contexte de marché noir de revente, les déchets n'en sont plus et acquièrent une nouvelle valeur.

Ce qui est déchet pour les uns ne l'est donc pas forcément pour les autres. La littérature de la décharge déplace le prisme du récit, notamment par le biais de la focalisation narrative, et fait ainsi entendre des subjectivités autres pour relativiser le sens commun.

II. Une extension de la sphère du réalisme

1. *Le rôle de la représentation littéraire*

Tous les ouvrages de notre corpus semblent partir du postulat (implicite ou non) que notre monde moderne tend à effacer la relation que l'individu entretient avec les déchets et de rendre invisible le problème des déchets. Or c'est la conscience qu'un tel problème existe qui permet, par la suite, la sensibilisation écologique. Le rôle que la littérature vient jouer est alors celui d'une mise en présence, puisque comme l'indique le mot de Susan Signe Morrison, « Form as restitution¹⁰⁸ », la forme littéraire restitue la présence des déchets dans le monde. En effet, la question de la dimension ontologique de la littérature se pose au regard du concept de représentation, qui est inhérent à toute littérature. Historiquement présentée comme un critère définitoire de la littérature pour Aristote, la représentation littéraire consiste à rendre présent ce qui est absent, elle est un « dédoublement ontologique¹⁰⁹ » pour Étienne Souriau, et Pierre Glaudes en donne la définition suivante dans *La représentation dans la littérature et les arts* : « Représenter : faire apparaître, donner à voir, *in praesentia* ce qui est absent [mais qui existe par ailleurs, ou dont certains éléments existent par ailleurs¹¹⁰ ». La littérature consiste à faire apparaître *in praesentia* (par les signes, les images, les symboles) des phénomènes, des actions, des êtres, des lieux inspirés de la réalité, dont la décharge et les déchets font partie. Les romans de la décharge s'inscrivent donc dans une dynamique anti-hygiéniste allant à l'encontre de la volonté de cacher le réel de la décharge et des déchets et notamment leur toxicité. Les œuvres de notre corpus abordent cette question selon des angles complémentaires : tandis que *Freshkills* montre le processus de dissimulation des déchets à l'œuvre dans la réhabilitation en parc naturel d'une décharge, le roman *Les fils conducteurs* rend visible et sensible la question des déchets et le regard occidental sur les décharges africaines.

Comme l'évoque Yvon Pesqueux dans un article qui se veut une tentative de définition, le déchet franchit une frontière entre l'utilité ou l'inutilité, « le passage d'un bien privé gratuit vers un bien public valorisable » dans le cas du recyclage. Le cycle des déchets obéit à un processus en trois temps : l'objet a d'abord de la valeur aux yeux du propriétaire privé, puis sa mise au rebut provoque invisibilité et inutilité, enfin, le recyclage permet de rendre visible ce qui a été rendu invisible. Notre thèse s'attache à démontrer que, par le processus ontologique de représentation qu'elle met à l'œuvre, la littérature agit comme le recyclage, elle fait d'un déchet privé un bien public valorisable, par les mots et la mise en exergue d'un phénomène qui était invisible. Cette littérature de la

108 Susan Signe Morrison, « Waste Aesthetics : Form As Restitution », *Interdisciplinary Studies in literature and Environment*, 2013, p. 1-15, doi:10.1093/isle/ist057.

109 Étienne Souriau, *Correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1947.

110 Pierre Glaudes, *La représentation dans la littérature et les arts*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000.

décharge, qui fait partie de l'ensemble plus large de la littérature environnementale, témoigne d'un renouveau de confiance dans les pouvoirs de la représentation littéraire, après le passage dans l'histoire littéraire d'un paradigme post-moderne réflexif qui délaissait la puissance de la représentation.

Si la représentation du réel ne se substitue jamais au réel lui-même, la littérature, qu'elle soit fictionnelle ou non, propose pourtant un savoir sur le monde, un regard particulier qui peut éclairer une réalité cachée de notre monde. On peut citer là la pensée d'Antoine Lilti qui considère qu'il y a une forme de savoir propre à la littérature :

Une approche des capacités cognitives de la littérature se situe à distance de [ces] deux tentations, celle qui nie l'existence d'un hors-texte et celle qui efface les médiations entre le texte et celui-ci. Elle se propose au contraire de saisir (historiquement) les capacités de la littérature à produire un savoir sur le monde, sans postuler que ce savoir est d'une nature supérieure et irréductible à celui des sciences sociales¹¹¹.

La littérature de la décharge serait donc porteuse de certaines connaissances sur la décharge, qui se sont pas forcément d'ordre scientifique, mais d'une nature autre, propre à l'art littéraire. La position soutenue par les chercheurs en géocritique consiste à considérer que la littérature est aussi légitime à représenter l'espace et apporter un savoir sur l'espace que les sciences spatiales telles que la géographie, l'urbanisme ou l'architecture. On a longtemps pensé que seule une partie des systèmes de représentation pouvait représenter le réel de manière objective. Or depuis, une crise des valeurs et du déterminisme (une « fragmentation des coordonnées de l'existant a provoqué un égarement dans le temps et dans l'espace¹¹² ») par l'action du postmodernisme a relativisé la hiérarchie entre les champs du savoir. La littérature n'est plus considérée comme une vision imaginaire ou fantasmée du réel et, inversement, l'espace lui-même n'est plus considéré comme une donnée objective, mais comme quelque chose relevant aussi de l'imaginaire, de l'invention, du vécu. La reconsidération du règne du déterminisme a également aidé à reconsidérer la littérature : elle acquiert une légitimité épistémologique par sa capacité à nous apprendre quelque chose du monde. La littérature peut ainsi être envisagée comme un outil particulièrement privilégié pour traiter des problèmes environnementaux contemporains. Alexandre Gefen explique l'attention renouvelée pour le monde par les écrivains, au tournant des années 2000 : « à l'heure de la mondialisation et de la prise de conscience écologique globale, le pouvoir de représentation de la littérature est réactivé pour écrire les forces socio-économiques et les enjeux environnementaux qui les traversent¹¹³ ».

L'éclairage de la littérature sur le monde diffère du savoir apporté par les sciences spatiales,

111 Antoine Lilti, « Introduction », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2010/2 (65e année), p.253-260. p.255.

112 B. Westphal, *La géocritique, op. cit.*, p. 62.

113 Alexandre Gefen, *L'Idée de littérature : de l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Corti, 2021, p. 130.

« il ne s'agit pas de vouloir présenter une image "vraie" ou "pure" de la nature [...], mais au contraire, de réinventer et de complexifier les moyens de la représentation¹¹⁴ ». C'est parce que la littérature transfigure et subjectivise le réel qu'elle lui donne du sens. Par exemple, le genre du roman est apte à « mettre en scène des conflits axiologiques qui lui sont contemporains¹¹⁵ » puisque l'évocation de ces conflits se caractérise par « une vérité et une puissance évocatrice¹¹⁶ » qu'on ne retrouve pas dans l'analyse factuelle. Bertrand Westphal évoque également la capacité du « *logos* fictionnel » à révéler les « réalités cachées, les plis du réel¹¹⁷ » de manière sensible. Pierre Schoentjes rappelle la particularité de l'imagination littéraire en ces mots :

[...] une des forces principales des ouvrages d'imagination découle de leur capacité narrative : l'intrigue s'émancipe des strictes conditions de vérité, elle privilégie certains rapprochements au détriment d'autres, elle s'ouvre sur le monde des possibles. Avec le recul des sciences humaines, la littérature environnementale est en train de retrouver une fonction que le roman avait abandonnée : relayer des données factuelles, mais en suggérant des pistes afin de mettre ces connaissances en rapport avec un ensemble d'autres savoirs... et de sensibilités. La fiction organise et donne aux différents éléments rassemblés leur valeur respective : elle en vient ainsi à argumenter en faveur d'un monde où la conscience écologique serait plus partagée¹¹⁸.

Ainsi, Pierre Schoentjes considère que la littérature environnementale, dont fait partie la littérature de la décharge, remet au goût du jour l'une des caractéristiques du roman, à savoir sa capacité à relier des faits et des connaissances par un maillage fictionnel narratif.

L'effacement des frontières entre littérature et autres champs du savoir, qui a provoqué cette revalorisation épistémologique de la littérature, a également eu l'effet inverse qui consiste en la littérisation de la pensée dans le genre de l'essai ou de l'essai fictionnel comme l'explique Alexandre Gefen¹¹⁹. *Freshkills* de Lucie Taïeb en est un parfait exemple tant l'œuvre oscille entre essai documentaire et passages poétiques, dans une interpénétration générique fertile.

2. Une « écoute élargie du monde »

Faire du laid, de l'indigne, de la souillure, un thème littéraire à part entière constituait déjà une grande avancée dans l'histoire de l'art et de l'esthétique comme le rappelle Alexandre Gefen dans son essai récent, *L'idée de littérature : de l'art pour l'art aux écritures d'interventions*. Cette

114 N. Blanc, D. Chartier, T. Pughe, *Littérature et écologie : vers une écopoétique*, *op. cit.*

115 A. Gefen, *L'idée de littérature*, *op. cit.*, p. 225.

116 *Ibid.*, p. 226.

117 B. Westphal, *La Géocritique*, *op. cit.*, p. 58.

118 P. Schoentjes, *Littérature et écologie*, *op. cit.*, p. 421-422.

119 A. Gefen, *L'idée de littérature*, *op. cit.*, p. 202.

évolution esthétique qui décorrèle beauté de la représentation et beauté de l'objet représenté est à l'origine du mouvement réaliste moderne qui s'émancipe des normes et règles qui prévalaient aux siècles précédents en matière de représentation littéraire. En résultent une « égalité des sujets propre à l'art » et une ouverture de la représentation littéraire à des « objets nouveaux dont ils étaient précédemment indignes, par “artification”¹²⁰ ». La ligne de partage héritée d'Aristote entre des sujets dignes d'être traités en littérature et les rebuts littéraires n'est plus. La représentation des déchets, de la décharge et des hommes et femmes de la décharge inscrit donc la littérature de la décharge dans cette lignée héritée du XIX^e siècle à l'image d'un certain Baudelaire affirmant, en alchimiste littéraire, sa capacité à transformer la boue en or. Le simple fait de faire art de ces sujets habituellement oubliés en matière de création littéraire contribue à leur revalorisation.

Mais ce qui relève plus précisément d'une (r) évolution typiquement contemporaine et qui opère véritablement une revalorisation de ce sujet oublié, c'est l'accession de la représentation littéraire à un au-delà qu'Alexandre Gefen aime à nommer l'« extension thématique de la littérature¹²¹ » qui désigne le glissement du roman réaliste à la littérature écologique. Ce concept théorique constituerait le stade ultime du réalisme : le réalisme contemporain. Par cette notion, Alexandre Gefen désigne une évolution nouvelle du réalisme qui englobe les œuvres contemporaines qui prennent désormais comme objets de représentation le non-humain, la nature, les machines et les déchets (entre autres) :

Cette écoute élargie du monde, qui fait entendre les pierres, les arbres, les machines autant que les minorités humaines discrètes, est un nouveau stade de l'expansion du réalisme des représentations¹²².

Ce nouveau paradigme réaliste se traduit par une ouverture de la littérature à la pluralité du monde, au « Tout-monde » cher à Édouard Glissant.

3. *Un écosystème littéraire*

Ce réalisme contemporain s'inscrit dans une visée directement écopoétique puisqu'il permettrait de dépasser un certain anthropocentrisme auparavant présent dans la littérature (cette position est partagée par bon nombre de chercheurs en écopoétique), qui considérait l'espace, les lieux et les entités non humaines qui les peuplent comme des décors plutôt que des thèmes dignes d'être traités. En effet, le principal ressort écopoétique de la littérature de la décharge consiste à

120 *Ibid.*, p. 110.

121 *Ibid.*, p. 109-143.

122 *Ibid.*, p. 109.

lutter contre une représentation de l'espace ou des lieux vus comme anecdotiques. Dans le cas des lieux toxiques, des décharges, il s'agit de donner de la valeur à des lieux qui passeraient inaperçus, sans littérature qui les prend pour thème. L'écopoétique élargit également sa propre sphère d'intérêt thématique, elle qui, auparavant, restreignait son champ d'action à la nature et à l'environnement naturel. Cette évolution thématique se ressent donc dans la littérature dite environnementale qui prend pour thème : « les univers pollués, les zones de friches ou de désastres, les terrains vagues et autres non — lieux [...] »¹²³. Michel Collot abonde également en ce sens lorsqu'il écrit : « promouvoir le déchet, le banal, le vil, c'est opérer un renversement rhétorique fort »¹²⁴.

Cette revalorisation s'inscrit dans une approche plus large défendue par des chercheurs comme Jean-Christophe Cavallin¹²⁵ et Alain Romestaing, partisans d'une approche plus large nommée « écologie littéraire », qui désigne une certaine manière d'être de la littérature dans son rapport au monde. Une telle conception de la littérature oblige à penser en termes d'*écosystème* dans lequel toutes les espèces dans leur diversité interagissent et à concevoir la littérature comme un ensemble régi par tout un tas d'interactions. Cela se traduit thématiquement par une représentation littéraire de « l'anthropocène écologique global » dans lequel l'humain n'est qu'un maillon parmi d'autres, mais aussi par une représentation de la diversité et une ouverture perspectiviste du réalisme. L'écopoétique se veut la promotion d'une certaine diversité et multiplicité (il s'agit de représenter la multiplicité du vivant), l'existence de représentations plurielles, le fait de faire entendre des voix qui sont tues, dans leur pluralité. Alexandre Gefen, à propos du nouveau réalisme à l'œuvre dans la création littéraire contemporaine, écrit que dans ce réalisme s'inscrit :

la richesse de sensibilités individuelles démultipliée par l'individualisme libéral, l'immense registre des informations, des opinions et des points de vue diffusés en flux par le tournant numérique global et les échos vivaces d'une sensibilité écologique qui tend à relativiser la centralité humaine¹²⁶.

Cette diversité thématique qui s'oppose à l'unicité anthropocentrée qui prévalait jusqu'alors est aussi une diversité formelle. En effet, l'impérialisme anthropologique ne se caractérise par seulement par une hiérarchie thématique (omniprésence de sujets et actions humaines), mais également par le prisme de la représentation et les choix formels qui en découlent. L'écologie littéraire (ou écosystème littéraire) a donc également un volet formel qui consiste à affirmer la pluralité des « choix en matière de création des mondes » :

Le dernier enjeu aspire à redonner à la sensibilité son rôle social et politique. Il s'agit ici de critiquer des

123 A. Romestaing, P. Schoentjes, A. Simon, « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », *op. cit.*

124 Didier Alexandre, « Paysage et installation : sur l'espace du récit chez Pinget, Simon, Perec, Réda », *op. cit.*

125 Jean-Christophe Cavallin et Alain Romestaing, « Écopoétique pour des temps extrêmes », *Fabula-LHT* n° 27, novembre 2021, <https://www.fabula.org/lht/27/cavallin.html>.

126 A. Gefen, *L'idée de littérature*, *op. cit.*, p. 131.

opérations qui visent à rendre les lieux et les espaces anecdotiques, comme de simples supports d'opérations techniques. Dans ce cas, politiser le débat veut dire simplement faire prendre conscience que les choix en matière de création des mondes existent, qu'il n'est pas juste question de techniques, mais plus profondément d'imagination... Il s'agit de rendre compte de la matière vivante du monde¹²⁷ !

En effet, si l'on file la comparaison avec l'écosystème naturel, les espèces animales et végétales se transmutent en genres et pratiques formelles littéraires. Il convient alors de définir comme suit une *écologie formelle* qui promeut et met en pratique cette diversité dans la création littéraire elle-même : une littérature qui innoverait concernant les formes littéraires (réhabilitation de genres mineurs ou invention) ou les agencements narratifs (sortir de la narrativité linéaire pour tendre vers des récits rhizomiques ou circulaires), par exemple. Il s'agit de la notion d'« esthétique pragmatique » avancée par les chercheurs Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, qui réajustent la visée des œuvres écopoétiques. Selon eux,

il ne s'agit pas uniquement de présenter des fictions mettant en scène des programmes écologiques ou incitant à l'action — même si certains des écrivains abordés dans ces pages rapprochent l'imagination créative et l'action politique — mais, plus généralement, de considérer l'écriture et la forme même des textes comme une incitation à faire évoluer la pensée écologique, voire comme une expression de cette pensée.

Ce n'est donc pas tant le choix thématique de la littérature de la décharge qui serait politique, mais la forme même de son écriture. En effet, l'utilisation de formes ou de techniques littéraires originales ou remises au goût du jour est souvent observée, ce qui permet dans le même temps d'opérer un renversement littéraire quant aux pratiques privilégiées de création littéraire. Cette *esthétique pragmatique* « met en avant, non pas l'imitation de la nature non humaine, mais le renouveau, voire le bouleversement, de notre façon de l'appréhender¹²⁸ ». L'écriture de la décharge s'inscrit totalement dans cette esthétique réaliste contemporaine qui se caractérise par le refus des « hiérarchies entre érudit et banal » (récit épiques, mythiques et bibliques *versus* pauvreté et quotidien), « entre virtuel et actuel » (c'est le cas des paysages de la décharge), entre « advenu et non advenu » (l'âge d'or de la décharge et sa réhabilitation virtuelle), entre « humain et non-humain » (place importante dédiée aux déchets), entre « inanimé et animés » (*cf.* hommes-déchets et déchets vivants), entre « morts et vivants » (forte intrication de ces thèmes), entre « proche et lointain » (thématique du local et du global et du voyage documentaire), entre « ancien et nouveau¹²⁹ » (l'archaïque mythique utilisé pour expliquer l'extrême contemporain).

Les auteurs de notre corpus assument leur choix d'une certaine écriture de la décharge,

127 N. Blanc et al., « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *op. cit.*

128 *Ibid.*

129 A. Gefen, *L'idée de littérature*, p. 136.

détaillée tout au long de notre travail. Ces œuvres réinventent notre rapport à l'environnement, en se réappropriant des lieux de manière littéraire, à force de symboles, de références mythiques, d'une écriture sensorielle et sensible et répondent en cela à la définition de l'écriture environnementale définie par Pierre Schoentjes :

Rythmer la phrase, insister *ad nauseam* sur les nuisances, créer des personnages qui ne sont pas des abstractions, construire un récit sensible, mais qui n'oublie pas sa portée argumentative, mettre en place un imaginaire original¹³⁰.

L'écriture de la décharge complexifie et innove en termes de représentation et d'écriture en utilisant des « formes d'ironies, de polyphonie, d'analyse consistante et de casuistique serrée, y compris lorsqu'elles réactivent ces fonctions propres à la plus ancienne rhétorique que sont la démonstration à charge et la dénonciation¹³¹ ». Ainsi, l'utilisation de la polyphonie narrative dans *Les Fils conducteurs* permet de renouveler la forme narrative privilégiée qu'est le récit linéaire et de déhiérarchiser et introduire de la multiplicité dans le discours littéraire. Elle se fait également, à travers un travail moderne sur l'énonciation, une représentation chorale de la multiplicité des voix à l'œuvre dans notre monde contemporain. De même dans *La Décharge*, le lecteur a accès au point de vue de deux personnages (Noémi et M^{lle} Minnier son institutrice) sur les mêmes événements, par journaux interposés. La temporalité narrative qui résulte de la polyphonie narrative des *Fils conducteurs* permet également de brouiller les temporalités et d'en représenter la multiplicité. Enfin, ce choix littéraire technique se fait politique dans le sens où il permet de confronter regard occidental et regard des populations africaines marginalisées en un jeu de croisements agile.

L'utilisation des codes de l'épopée par Guillaume Poix dans *Les Fils conducteurs* est également un élément essentiel de cette « esthétique pragmatique », puisqu'elle opère dans le champ de la théorie littéraire, ce qu'on qualifierait de décalage héroï-comique dans le champ textuel. Un genre originellement noble et élevé de l'épopée qui a pour sujet un phénomène aussi vil et bas que les déchets : cette situation tient assurément du renversement littéraire. À noter que Guillaume Poix n'invente rien en jouant avec les décalages génériques et thématiques, il s'inscrit dans une longue tradition de joueurs littéraires, mais c'est le fait de jouer avec ce sujet si particulier qu'est la décharge qui est intéressant, car très peu évoqué précédemment en littérature, et parce que ce thème a une certaine résonance à notre époque contemporaine. Mouvement inverse, l'imaginaire biblique qui imprègne largement deux des textes de notre corpus (*La Décharge* et *Les fils conducteurs*) est systématiquement parodié, opérant un renversement burlesque. Ce genre de déplacement permet à l'artiste qui le produit de se faire véritablement auteur et de « tire [r] de lui-

130 P. Schoentjes, *Essai d'écopoétique*, op. cit., p. 278.

131 A. Gefen, *L'idée de littérature*, p. 223.

même et non de l'institution la légitimité de son art¹³² ». Cette attitude permet une libération de l'artiste, hors de ce qui est communément pensé, vu, rendu visible habituellement dans les arts. On pourrait même qualifier cette démarche d'émancipation littéraire.

Enfin, une dernière remarque concernant les caractéristiques stylistiques de la littérature de la décharge consiste à remarquer que les « écritures d'interventions » évoquées par Alexandre Gefen (dont la littérature de la décharge fait partie) « critique [nt] les formes dominantes de *storytelling* » et instituent « un vocabulaire maîtrise pour servir un “peuple impropre”¹³³ ». En effet, le renouveau langagier opéré par la littérature de la décharge se matérialise aussi par l'invention, par deux des auteurs de notre corpus (Guillaume Poix et Béatrix Beck), d'une langue particulière propre aux personnages de la décharge. La représentation sociolecte des populations de la décharge s'inscrit dans une logique écopoétique de rendre visible la réalité des déchets qui englobe bien plus que la simple matière déchue. L'invention d'un patois populaire est ainsi une manière de rendre justice à ces populations déclassées, ces marginaux, en participant à leur visibilité. L'avant-propos de *La Décharge* contient ces mots qui encensent l'écriture de Beck : « elle est devenue une virtuose des trouvailles langagières, pleines de drôlerie et souvent de poésie » (*D* : 5, avant-propos). On trouve ainsi dans le roman de multiples défigements, jeux langagiers et formes originales, à l'instar de celle-ci :

On parlait avec des morceaux de mots. « Tink tok tézogn » voulait dire :

– Ne t'inquiète pas. T'occupes. C'est pas tes oignons. (*D* : 23)

Il en est de même dans *Les Fils conducteurs*, roman dans lequel la délocalisation de la narration dans un pays africain anglophone exige une réflexion en termes de représentation langagière. La langue des travailleurs des déchets n'est pas originale par ce simple fait de langue étrangère, elle l'est aussi uniquement *parce qu'elle* est la langue de la décharge. Ainsi, avant de devenir un réel « travailleur de la bosse », Jacob décrit ainsi le parler de ces compagnons Isaac et Moïse qui travaillent dans la décharge depuis longtemps : « leur langue est retorse et mouvante » (*FC* : 104). À titre d'exemple, cette phrase de Wisdom incorpore des mots anglais dans le discours :

– C'est easy, la bosse est full de kiddies. (*FC* : 61),

mais d'autres passages témoignent d'un mélange langagier encore plus excentrique, comme dans cet extrait où Isaac décrit l'art de la fouille à Jacob :

132 Aline Bergé et Michel Collot (éd.), *Paysage et modernité(s)*, op. cit., p. 278-279.

133 A. Gefen, *L'idée de littérature*, op. cit., p. 216-217.

– Tu puches, Foutu ça : tu brades, yes. Mais ça : tu glanes. [...] Vise : j’astique le chose. [...] Alors sûr que ça, mais sûr que tu vas le rabouler à ta coucherie vieux Gros, mon vieux salaud de Gros ! [...] Use l’aimant, use. L’aimant te cleane le sol, tiens, vise, ça te barbouille la pince de tout plein de chiures. (FC : 76)

Cette langue de la décharge se caractérise par une entière liberté et diversité et un enrichissement perpétuel, à l’image de la littérature de la décharge dans son ensemble, et du projet écopoétique :

[...] on peut se targuer d’inventer quelques formules puisque la loi de cet idiome est qu’il n’y en a pas : il s’invente avec chacun, ne se fige jamais et ne cesse de s’enrichir. (FC : 104)

La littérature de la décharge relève dans ce sens d’une approche plus écopoétique (*poïein* faisant référence à l’activité de création artistique) qu’écocritique dans le sens où l’attention est davantage portée sur la forme. Ces considérations permettent également de faire converger les deux axes souvent opposés de l’écopoétique : l’axe poétique et l’axe politologique, en proposant une démocratie littéraire universelle. La littérature de la décharge fait montre d’une politique et poétique démocratique attentive à l’autre et au monde dans son entièreté.

III. Une « littérature d’intervention » : enjeux pragmatiques de la littérature de la décharge

I. « Nouvelles politiques de la littérature »

Si les siècles littéraires précédents pariaient plutôt sur le désintéressement de l’art, on observe un clair retour à l’engagement littéraire à l’époque contemporaine, évolution dans laquelle s’inscrit la littérature de la décharge, et plus généralement, la littérature environnementale. Dans son essai *L’idée de littérature*, Alexandre Gefen retrace l’histoire de la position de la littérature dans la société qui a oscillé entre intervention et désengagement. Si la littérature du siècle classique était caractérisée par une « fécondité morale » et une « utilité cognitive¹³⁴ », dans le sens où elle ne se différenciait pas de la philosophie, car elle transmettait un savoir, un basculement s’est opéré avec l’apparition du paradigme du désintéressement esthétique, à l’origine de la doctrine de « l’art pour l’art » qui a coupé la littérature du monde. Ce dogme qui prend appui sur le principe d’inutilité de la littérature permet de faire un parallèle évocateur : le retour de la croyance en l’utilité de la littérature contribue à défaire cette dernière de sa condition ontologique de déchet à laquelle la doctrine de

134 *Ibid.*, p.187.

l'art pour l'art l'avait reléguée. La littérature de la décharge revalorise le déchet et la littérature dans un même mouvement poético-politique. En effet, donc, depuis quelques années, l'écrivain est descendu de sa « tour d'ivoire » en haut de laquelle les partisans du désintéressement l'avaient placé. L'époque contemporaine remet au goût du jour le « pouvoir » de la littérature et argue en faveur de sa fonction cognitive, anthropologique et politique. Comme le rappelle Alexandre Gefen :

[...] on reparle volontiers des pouvoirs, des vertus, du rôle, de la place de la littérature dans les affaires du monde, non plus pour agiter les prestiges aristocratiques de la gratuité, mais plutôt pour inviter les écrivains à redécrire le monde et à inventer des façons d'agir, les lecteurs à lire à profit et à faire usage politique des œuvres¹³⁵.

Depuis le XX^e siècle, on a observé un réengagement de l'écrivain dans l'histoire et dans la société. La « vieille fonction de critique politique et sociale de la littérature¹³⁶ » est donc rétablie et s'étend au XXI^e siècle à la question écologique. Mais l'évolution ultra-contemporaine de ce réengagement prend ses distances avec l'engagement littéraire au sens traditionnel du terme (engagement explicite pour une idéologie qui s'incarne dans le genre du roman à thèse) qui s'était développé au XX^e siècle. Désormais, ce « réarmement politique contemporain¹³⁷ » qui réinscrit la littérature dans les affaires du monde se caractérise davantage par un *engagement attentionnel* de la part des écrivains, qui se concrétise par des exigences de dévoilement et de représentation ambitieuse et concrète du monde. Ces exigences se matérialisent dans la littérature contemporaine d'intervention, par plusieurs formes privilégiées dont font notamment partie la littérature polyphonique (c'est le cas des romans de Guillaume Poix et de Béatrix Beck qui font entendre plusieurs voix narratives et focalisations), l'exploration documentaire (c'est le cas de *Freshkills*), les récits mémoriels (*Freshkills*), le renouveau des formes autobiographiques et autres journaux (*La Décharge* fait montre d'un parcours existentiel et *Freshkills* retrace un voyage documentaire). Toutes ces formes sont désormais plébiscitées pour leur manière d'observer et de représenter finement le réel. Alexandre Gefen propose la notion d'*engagement attentionnel* de l'écrivain pour décrire cette attention accrue de ces nouvelles écritures au concret et à l'humain.

2. *La praxis littéraire*

En convoquant et interrogeant des enjeux environnementaux actuels, la littérature de la

135 *Ibid.*, p. 201.

136 *Ibid.*, p. 139.

137 *Ibid.*, p. 142.

décharge se fait *praxis* littéraire et renoue avec le pouvoir performatif de la littérature. Nous nous appuyerons sur diverses théories à propos de l'expérience de la lecture et de l'effectivité de la littérature pour évoquer les divers facteurs qui expliquent le pouvoir pragmatique de la littérature et notamment celui de la littérature de la décharge.

L'une des premières explications de la performativité littéraire réside dans le simple fait que la littérature est une représentation d'un *comme si*, et que le décalage entre le réel et la représentation vraisemblable qu'elle en fait pousse à la réflexion. Notons qu'au terme de littérature *engagée*¹³⁸ (qui prévalait jusqu'alors en termes de performativité littéraire), les chercheurs actuels préfèrent le terme de littérature *agente*, comme l'exprime Christophe Cavallin à travers la notion de « formes agentives¹³⁹ » pour définir les écritures écopoétiques. Il s'agit toujours de postuler que la littérature agit sur le lecteur, mais qu'elle ne se présente pas forcément sous la forme du roman à thèse auquel on a longtemps réduit la littérature engagée :

Une forme n'est pas autre chose qu'une manière correcte de décrire — « correcte » au sens de Goodman dans *Manières de faire des mondes*, c'est-à-dire proposant une « version de monde » non contradictoire et habitable par la pensée. C'est donc en tant qu'elle est une manière correcte de décrire le monde ou une « version de monde » cohérente qu'une œuvre agit sur son lecteur ou sur sa lectrice. Elle ne l'exhorte pas à agir, elle se contente d'agir sur lui. Sa forme est performative¹⁴⁰.

Selon Cavallin, c'est parce que la forme littéraire montre le monde de manière cohérente, ce qui autorise donc l'appropriation, qu'elle agit sur le lecteur. À l'image d'un rêve ou d'une expérience de pensée¹⁴¹ qui permettrait une ouverture sur une autre version du monde, la littérature change la vision du monde du lecteur. On peut rapprocher cette réflexion du pouvoir cognitif de la littérature théorisé à travers la poétique cognitive qui « redéfinit la littérature comme une défamiliarisation et une manipulation de nos structures d'attention¹⁴² ». Cette défamiliarisation visible dans la définition de la *forme agentive* est en réalité une « nouvelle description du monde – avec changement d'échelle des différentes composantes, nouvelles proportions, nouvelles accentuations, etc. », et « une carte de reconnaissance qui permet de reparcourir, et au sens fort, de *re-connaître* un monde mal connu¹⁴³ ». Elle est une loupe qui se superpose sur la vision du monde connu et permet ainsi une vision enrichie. La conception de l'art de Marc Augé est intéressante à mettre en regard de cette réflexion :

L'art ne vise pas prioritairement à subvertir, mais à montrer. [...] Mais pour réussir à voir, afin de montrer,

138 Alexandre Gefen rappelle que Benoît Denis date en 1980 la fin de la notion d'engagement. Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre* ; cité dans *ibid.*, p. 211.

139 J.-C. Cavallin, « Vers une écologie littéraire », *op. cit.*

140 *Ibid.*, p. 7.

141 Sur la littérature comme une expérience de pensée, aller voir du côté de la philosophie analytique qui considère la littérature comme un processus cognitif ordinaire.

142 A. Gefen, *L'idée de littérature*, *op. cit.*, p. 208.

143 J.-C. Cavallin, « Vers une écologie littéraire », *op. cit.*

il faut trouver des angles de vue, expérimenter, déplacer les limites admises, décaler l'observation dans le temps et l'espace. [C'est] le sens de la distance et de l'extérieur qui fait, plus que le souci esthétique ou le désir d'empathie, le propre de l'œuvre d'art, et du même coup le secret préservé de sa miraculeuse efficacité¹⁴⁴.

C'est en fait une poétique du décalage qui rend possible l'efficacité de la littérature. Parce que la littérature produit une version alternative de la réalité, elle a un pouvoir performatif, puisque le récepteur perçoit le décalage avec la réalité qu'il connaît. Le décentrement que produit la littérature par le simple fait qu'elle est une représentation de la réalité (et donc, ontologiquement différente de cette dernière) produit cet « effet de défamiliarisation aux bénéfices cognitifs autant qu'éthiques¹⁴⁵ ». Sur ce point, Sartre exprimait déjà sa vision de la littérature comme une simulation du présent en vue d'un changement dans une temporalité ultérieure, voulant par-là montrer que cette capacité de la littérature à fabriquer des mondes alternatifs permet d'agir sur le futur.

Dans un autre ordre d'idées, l'une des raisons de l'effectivité de la littérature viendrait du fait que l'œuvre littéraire serait une co-création qui engagerait inévitablement le lecteur. C'est la position de Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, partagée par d'autres théoriciens de la lecture postulant l'inéluctable intervention du lecteur dans l'œuvre. La littérature ne résiderait pas dans le simple fait de présenter une version de monde à un lecteur qui serait passif. Sartre considère que la littérature exige une co-création avec le lecteur à l'aune de sa propre identité : « Loin d'une vision simpliste de l'exemplarité, la littérature y est bien plus qu'une bibliothèque de modèles, d'identités et de comportements, mais le lieu où s'élaborent réflexivement nos formes de vie et notre capacité d'action¹⁴⁶ ». Il affirme que toute écriture est une « pure exigence d'exister » et que « tout art de l'auteur est pour m'obliger à créer ce qu'il dévoile, donc à me compromettre¹⁴⁷ : le dévoilement qui est au cœur de l'œuvre littéraire exige la complétude du lecteur pour pleinement exister. Cela s'explique par le fait que Sartre considère son lecteur comme un être qui exerce sa liberté créatrice :

Si j'en appelle à mon lecteur pour qu'il mène à bien l'entreprise que j'ai commencée, il va de soi que je le considère comme liberté pure, pur pouvoir créateur, activité inconditionnée ; je ne saurais donc en aucun cas m'adresser à sa passivité, c'est-à-dire tenter de l'affecter, de lui communiquer d'emblée des émotions de peur, de désir ou de colère¹⁴⁸.

En effet, les passions et sentiments présents dans l'œuvre sont en réalité celles et ceux du lecteur qui les prête à l'œuvre. Selon Sartre, l'œuvre littéraire se doit d'être une "pure présentation" pour que le lecteur puisse investir cette présentation de ses propres affects et de son imagination.

144 Marc Augé, « L'art du décalage », *Multitudes*, n° 25, 2006/2, p. 139-147, <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.3917/mult.025.0139>.

145 A. Gefen, *L'Idée de littérature*, op. cit., p. 141.

146 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 206.

147 *Ibid.*, p. 68.

148 *Ibid.*, p. 56.

L'écrivain ne doit pas chercher à *bouleverser*, sinon il est en contradiction avec lui-même ; s'il veut *exiger*, il faut qu'il propose seulement la tâche à remplir. De là ce caractère de *pure présentation* qui paraît essentiel à l'œuvre d'art : le lecteur doit disposer d'un certain recul esthétique¹⁴⁹.

Pour Sartre, une œuvre qui se veut représentation d'une humanité mauvaise ne doit pas contenir de "discours édifiants" ou de "personnages vertueux", mais plutôt un élan de générosité dans sa forme même, comme un appel au lecteur qui doit venir compléter par son imagination et ses sentiments les injustices représentées pour véritablement les créer en tant qu'injustices dans le monde réel :

[...] il est bien vrai qu'on ne fait pas de bons livres avec de bons sentiments. Mais elle [la générosité] doit être la trame du livre, l'étoffe où sont taillés les gens et les choses : quel que soit le sujet, une sorte de légèreté essentielle doit paraître partout et rappeler que l'œuvre n'est jamais une donnée naturelle, mais une *exigence* et un *don*. Et si l'on me donne ce monde avec ses injustices, ce n'est pas pour que je contemple celles-ci avec froideur, mais pour que je les anime de mon imagination et que je les dévoile et les crée avec leur nature d'injustices, c'est-à-dire d'abus-devant-être-supprimés. Ainsi l'univers de l'écrivain ne se dévoilera dans toute sa profondeur qu'à l'examen, à l'admiration, à l'indignation du lecteur ; et l'amour généreux est serment de maintenant, et l'indignation généreuse est serment de changer, et l'admiration serment d'imiter ; bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral. » (p. 68-69)

La représentation d'injustices, qu'elles soient environnementales, sociales ou économiques, n'est pas un simple don au lecteur. Elle exige du lecteur qu'il les crée par un phénomène d'indignation, ce qui ressort alors d'une démarche ontologique, affective et politique.

Dans un même ordre d'idée, la *praxis* littéraire peut aussi se matérialiser par l'appel à l'empathie du lecteur, notamment grâce aux émotions que le texte représente et transmet. La littérature est en effet le réceptacle de passions, de sentiments, d'émotions qui sont affinés par le lecteur lors de l'expérience de la lecture puisque celui-ci peut s'identifier aux personnages et événements présents dans la fiction. Alexandre Gefen rappelle le rôle de l'empathie, « permise par le roman, dispositif par lequel nous apprendrions la souffrance d'autrui et la reconnaitrions¹⁵⁰ ». Sartre abonde dans le même sens en écrivant ceci :

[...] les mots sont là comme des pièges pour susciter nos sentiments et les réfléchir vers nous ; chaque mot est un chemin de transcendance, il informe nos affections, les nomme, les attribue à un personnage imaginaire qui se charge de les vivre pour nous et qui n'a d'autre substance que ces passions empruntées ; il leur confère des objets, des perspectives, un horizon¹⁵¹.

Cette empathie et cette identification créées par la représentation d'émotions et affections dans la

149 *Ibid.*, p. 56.

150 A. Gefen, *L'Idée de littérature*, op. cit., p. 227.

151 Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 52.

fiction permettent un retour sur soi-même. Cette réflexivité exerce la capacité de discernement de l'homme, qu'il applique à lui-même. La littérature tend un miroir à l'homme et à la société, ce qui permet une prise de conscience. L'expérience de l'altérité permet de transposer des questionnements à notre propre existence, comme Nathalie Piégay-Gros le rappelle :

La lecture nous modifie ; elle peut nous dépayser de nous-mêmes, nous introduire dans la pensée de l'autre, mais aussi, elle nous ramène au plus près de nous [...] Elle définit notre identité et nous permet de nous déchiffrer ; la métaphore optique employée par Proust est à cet égard essentielle. Le lecteur dispose du livre comme d'une lunette, qu'il accommode à sa manière, afin de mieux voir en lui-même et autour de lui-même ; le livre est donc un prisme plus qu'un objet certain ; il est ce par quoi nous lirons le monde¹⁵².

Ainsi l'œuvre littéraire agit comme un instrument d'optique qui dévoilerait ce que le lecteur n'a pas vu en lui¹⁵³. Dans le cas de la littérature de la décharge, ce retour réflexif sert au lecteur à interroger ses propres dissociations mentales concernant les déchets, questionne sa relation à la consommation et aux objets.

La littérature permet non seulement la réflexivité de l'homme, mais également celle de la société. Cette réflexivité est assimilée par Sartre à une perpétuelle révolution dans le sens où une œuvre qui se fait le miroir de la société renverse ses valeurs :

Il est parfois *nuisible* que la société prenne conscience d'elle-même. Car précisément l'utile se définit dans les cadres d'une société constituée et par rapport à des institutions, des valeurs et des fins déjà fixées. Si la société se voit et surtout si elle se voit *vue*, il y a, par le fait même, contestation des valeurs établies et du régime : l'écrivain lui présente son image, il la somme de l'assumer ou de se changer [...] L'écrivain donne à la société une *conscience malheureuse*¹⁵⁴.

Ces mots de Sartre expriment la potentielle difficulté qu'il peut y avoir à opérer un retour réflexif qui souligne les points aveugles, les manquements de tout un chacun et des sociétés humaines.

Une fois évoqués ces divers mécanismes d'influence de la littérature sur le lecteur, une question pourrait survenir : est-ce que la littérature de la décharge contribue à un engagement quelconque de la part des lecteurs convaincus ? Sur ce point, la théorie littéraire a très peu de moyens d'évaluation et de quantification. La position de Jean-Christophe Cavallin consiste à considérer que le fait que le lecteur agisse grâce au pouvoir que la littérature a exercé sur lui ne doit pas faire partie de la théorie de la performativité de la littérature, puisque cela ne relève plus de la sphère textuelle. On pourrait contester cette position en considérant que la littérature est pleinement

152 Nathalie Piégay-Gros (éd.), *Le lecteur*, Paris, Flammarion, 2002, p. 38.

153 « L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que dans le livre, il n'eût pas vu en soi-même ». Marcel Proust, *Le temps retrouvé* ; cité dans *ibid.*

154 Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 52.

en prise avec le monde réel et que la question appartiendrait *de facto* de plein droit à une réflexion théorique sur le pouvoir performatif de la littérature, si nous avions les outils et données nécessaires pour pouvoir l'étudier.

3. *Un engagement littéraire, oui, mais pour quelle(s) cause(s) ?*

Les œuvres de notre corpus, par une écriture spécifique dont les spécificités ont été démontrées tout au long de notre étude, participent à une certaine rhétorique de la décharge et traduisent un certain engagement (plus ou moins explicite), au sens de participation des écrivains aux questionnements intellectuels, politiques, sociaux, environnementaux, éthiques économiques de leur époque. Le simple fait qu'une littérature de la décharge se développe et se donne pour but la mise en présence de réalités cachées participe à rendre visibles et interroger certains enjeux politiques, éthiques et environnementaux liés aux déchets. Dans *Freshkills*, l'engagement se fait autour des notions de pollution des sols et des inégalités sociales (du clivage social), dans *La Décharge*, Béatrix Beck prend implicitement parti pour la famille Duchemin s'engage alors concernant la question des inégalités sociales et économiques, tandis que Poix dans *Les Fils conducteurs* interroge la responsabilité des « occidentaux » et les rapports Nord-Sud, les rapports entre local et global, les conditions de travail des travailleurs du déchet et les inégalités sociales et économiques.

Bien sûr, les causes défendues sont avant tout d'ordre écologique : il s'agit d'alerter quant à la destruction de la nature, dévastation rendue visible par la pratique littéraire du paysage et la référence au mythe de l'âge d'or. La toxicité des déchets est quant à elle évoquée par les maladies des personnages, et la surconsommation fait l'objet d'une constante dénonciation par le narrateur des *Fils conducteurs*. Par ailleurs, puisque la décharge est un lieu centré autour de la matière, la représentation des déchets permet de rendre visible cette dernière aux yeux du lecteur et d'ainsi interroger son rapport à cette matière déchue. Didier Alexandre, dans un article de nombreuses fois cité dans ce mémoire, rappelle que la matérialité à l'œuvre dans la décharge (et donc, par effet de métonymie dans la littérature) « contraint le spectateur à l'observation de la matière qu'il ne voit jamais et à un questionnement sur la signification de cette matière pour l'homme¹⁵⁵ » et que le paysage de déchet « donne à voir et à lire la matière dans son usure, sa perte ou son absence de forme, et attire l'attention sur ce que le regard ne voit plus. Elle arrête en effet l'œil sur la texture du matériau déchu et sur les formes des objets¹⁵⁶ ». La matière est en effet placée au centre de cette littérature, et des œuvres comme *Les Fils conducteurs* se font un véritable réquisitoire quant aux

155 Didier Alexandre, « Paysage et installation, sur l'espace du récit chez Pinget, Simon, Perec, Réda », *op. cit.*, p. 269.

156 *Ibid.*, p. 274.

habitudes de consommation des hommes du monde contemporain. La démarche de Lucie Taïeb interroge le rapport que nous entretenons non seulement avec les objets, mais aussi avec les déchets.

Parmi les causes que les écrivains de notre corpus évoquent, il ressort une grande attention accordée à des causes plutôt modernes de justice sociale, d'écoresponsabilité et de domination sociale, économique et culturelle. La question des déchets ne peut se penser en dehors d'une réflexion sur une justice environnementale qui met au jour le lien qui peut exister entre injustices sociales et problématiques environnementales (notamment lié à la proximité entre rebuts et populations déclassées que nous avons pu étudier dans une première partie de notre travail). C'est en tout cas la thèse de Pierre Schoentjes :

Les problèmes environnementaux ont partie liée avec les injustices sociales, le sort des animaux, les rapports Nord-Sud, l'immigration, la santé publique, la violence envers les femmes, la manière de penser l'appartenance à une communauté¹⁵⁷.

et on retrouve une thèse similaire dans *Freshkills* :

Ce qui a changé, pour moi, c'est cette « ligne », cette frontière qui « nous » — producteurs de déchets, consommateurs effrénés, classes les plus privilégiées des sociétés occidentales — sépare d'« eux », ceux qui traitent et ceux qui subissent, habitants des zones sacrifiées, peuple parqué de l'autre côté du périphérique ou de l'autre côté de l'horizon, tout aussi invisible à nos yeux que ceux qui fabriquent nos jouets, nos vêtements bon marché, ou nettoient nos bureaux. Mettre l'accent sur cette séparation, qui dans *Freshkills* m'importe tant, c'était dire, d'abord, que toute question écologique est à mes yeux indissociable d'une question de justice environnementale. (*F* : 131-132)

À ce propos, les trois œuvres de notre corpus témoignent d'un certain intérêt pour ces populations, qui subissent conjointement des injustices sociales, économiques et environnementales. Plus particulièrement, il s'agit de donner une place aux travailleurs du déchet, jusqu'alors invisibles et laissés pour compte. Dans *La Décharge* de Béatrix Beck, l'un des personnages principaux, le père de Noémi, travaille sur la décharge. Le village lui a décerné le titre (faussement) honorifique de « gardien de la Décharge » puisqu'il s'occupe de tisonner le feu de la décharge. Dans *Les Fils conducteurs*, l'un des fils narratifs essentiels du roman consiste à suivre l'histoire de Jacob dont le « métier » est de récupérer des matériaux rares dans les déchets électroniques de la décharge d'Agbogbloshie pour en tirer des sommes dérisoires. Dans *Freshkills*, Lucie Taïeb évoque à plusieurs reprises le travail des agents sanitaires, de la police et des volontaires lors des attentats du 11 septembre 2001 puisque la décharge de Freshkills a rouvert ses portes pour accueillir les débris des attentats :

157P. Schoentjes, *Littérature & écologie*, op. cit., p. 418.

Aucun sourcil ne s'est levé quand il a été question des débris du 11 septembre déposés puis triés sur le mont ouest, du mémorial qui sera érigé pour rappeler le travail considérable réalisé pendant plusieurs années par les agents sanitaires, la police, les volontaires. Un travail acharné, et proprement surhumain les premiers mois. (F : 79)

Lucie Taïeb évoque le mémorial et sa raison d'être, mais c'est véritablement son texte qui se fait éloge et mémoire de ces travailleurs du déchet, en précisant la difficulté de leur travail par l'écriture. Dans cet autre extrait, Lucie Taïeb fait l'éloge de ces travailleurs du déchet dont le travail est de grande ampleur (« jour et nuit ») et le dévouement « exemplaire » :

[...] les tours jumelles du World Trade Center s'effondrent. [...] c'est une urgence : il faut déblayer ces tonnes de gravats, de poussières, auxquelles se mêlent les restes des victimes. Fresh Kills rouvre donc pour quelques mois, et les équipes sanitaires de la ville travaillent jour et nuit, sans relâche, avec un dévouement exemplaire, qui pourtant suscite peu de reconnaissance. (F : 38)

La dangerosité du métier de travailleur de la décharge est, dans tout notre corpus, évoquée à de nombreuses reprises, comme dans cet extrait des *Fils conducteurs* : « une invraisemblable quantité d'objets toxiques qui sont dépecés et triés dans des conditions sanitaires é-pou-van-ta-bles par une population misérable. Ronron routinier » (FC : 81-82). Cela participe d'une rhétorique du milieu de la décharge qui tend à prendre parti pour ce corps social en montrant les difficultés auxquelles il fait face. Mettre au cœur de la littérature de la décharge les travailleurs de la décharge c'est faire entendre leurs voix et redonner une visibilité, par la littérature, à des problématiques sociales.

Le roman de Béatrix Beck ne met pas forcément au cœur de son propos des prises de position écologiques, mais il se fait néanmoins l'écho de considérations sociales. La décharge devient un prétexte fictionnel chargé de matérialiser la marginalité et la misère économique et sociale de la famille Duchemin. Qualifiée dans un ton condescendant de « sous-prolétariat rural » (D : 91) par l'institutrice de Noémi, Mlle Minier, la famille de Noémi est victime de marginalisation par tous les habitants de leur village. L'intérêt de Béatrix Beck c'est peut-être davantage cette critique sociale que l'aspect environnemental de dévastation qui est à l'œuvre dans la décharge. Cela rejoint néanmoins l'idée que le lieu de la décharge ne peut se penser sans la référence à une population marginalisée et sans une réflexion de justice environnementale.

La littérature de la décharge permet également d'ouvrir des questionnements éthiques en interrogeant notre responsabilité environnementale (on parlera d'*écoresponsabilité*), c'est-à-dire en abordant la question de notre rapport aux déchets que nous jetons, celle de la responsabilité des pays du « nord » par rapport aux pays du « sud » et celle de la responsabilité des jeteurs par rapport aux populations qu'ils font indirectement souffrir. Ce passage issu de *Freshkills* évoque ces questions de responsabilité environnementale :

Il serait aisé de voir en Freshkills l'allégorie de notre relation non résolue aux déchets, de l'impensé qu'ils représentent, de leur circulation loin des zones où ils sont produits vers celles qui n'ont d'autre choix que de les recevoir et de faire avec. Cependant, je ne crois pas que les rapports de force qui permettent une telle distribution des rebuts accablent exclusivement ceux qui se trouvent du mauvais côté de la balance. Entendons-nous bien : les dommages subis sont sans commune mesure, en particulier si l'on songe aux habitants des zones sacrifiées, à proximité des sites les plus dangereux. De fait, le mauvais côté de la balance, ou de la ligne de pensée invisible qui sépare les territoires, je ne le connais pas, et c'est donc mon propre domaine que j'arpente, ce petit royaume de zombies bienséants parmi lesquels je vis, étant l'un d'eux. La décharge sanitaire, telle que nous la connaissons aujourd'hui, se dresse sur la ligne d'horizon du royaume en question. (*FC* : 123-124)

Dans ce passage, Lucie Taïeb exprime une réalité controversée : ce sont aussi les consommateurs et les jeteurs que le phénomène de la décharge accable, et pas uniquement les populations qui subissent directement les déchets. Cette réflexion « fait résonner le problème complexe du rapport entre le local et le global, entre la façon dont nous habitons le monde avec notre corps et la manière dont nous interagissons à distance avec des personnes, des animaux et des lieux que nous ne fréquenterons peut-être jamais » (*F* : 419). Cette réflexion sur l'écoresponsabilité amène d'autres questions qui dépassent la simple réflexion écologique. La littérature de la décharge interroge notre rapport à la mémoire, à ce que nous cachons et ne voulons pas voir, la séparation de nos consciences : en bref, elle parle de l'humain. En guise de conclusion, reprenons celle de Daddy Jubilee à la fin de son discours adressé à Thomas, l'occidental : « Disons, pour conclusionner [sic] le topo, que ce qui se perçoit pas là-bas est pas tout à fait invisible ici » (*FC* : 149-150).

Conclusion

Dans cette étude, qui présente une analyse comparée de trois œuvres issues de la « littérature de la décharge », nous avons pu montrer l'existence d'une *écriture de la décharge* définie par des traits communs, plus généralement d'une *poétique de la décharge*, voire d'une *écopoétique de la décharge*.

Après avoir défini le concept de la décharge et dressé un court portrait de la création et de l'évolution historique de ce modèle de gestion des déchets, nous avons souligné l'importance des dynamiques qui sont à l'œuvre dans ces *hétérotopies*. Ces dynamiques, qu'elles soient spatiales, sociales ou mentales se retrouvent au cœur de l'écriture de la décharge. Les déchets, la décharge, mais aussi les populations qui y habitent, appartiennent pleinement à des espaces de marge, réalités rendues visibles par l'écriture de la décharge.

Un second temps nous a permis d'analyser le déploiement d'un imaginaire littéraire de la décharge, qui se matérialise par l'utilisation de symboles et la réécriture de mythes. Il est à l'origine de l'action anthropologique de la littérature qui transforme l'*espace* en *lieu*. D'une part, l'ambivalence systématique des symboles utilisés permet d'illustrer les valeurs parfois contradictoires associées à la décharge et de provoquer des émotions ; d'autre part, les réécritures mythiques à l'œuvre dans notre corpus renouent avec les fonctions étiologiques, culturelles et mémorielles du mythe.

La réappropriation de l'espace de la décharge par une littérature qui la prend pour thème passe également par le biais d'une représentation déchet-décharge fondée sur les impressions sensorielles. Cette réflexion sur l'attention portée aux sens au cœur de la littérature de la décharge nous a conduits à entamer une réflexion plus poussée sur la perception olfactive et sur la pratique littéraire du paysage, qui a fait émerger les concepts d'*anti-paysage* puis de *néo-paysage* pour qualifier les évolutions récentes des paysages contemporains. Cette analyse nous a également permis d'éclairer les enjeux d'une telle écriture de la décharge. Cette poétique sensorielle poursuit en effet un but rhétorique et politique : celui de rendre sensible les déchets et la décharge, que la société contemporaine a tendance à effacer et éloigner de la perception du jeteur.

Enfin, à l'aune d'une réflexion économique sur la perte de valeur consubstantielle au déchet, nous avons pu démontrer le renversement axiologique et ontologique opéré par la littérature de la décharge. Elle redonne ainsi valeur et existence, à la fois grâce à la subjectivité des personnages et à la dimension écopoétique d'une écriture attentive à la multiplicité du monde. Par ailleurs, au regard de l'importance non seulement écologique, mais aussi politique que prennent actuellement les

questions environnementales, nous ne pouvions occulter la réinscription de la littérature dans la sphère sociale et politique, qui passe notamment par une *praxis* littéraire. Nous sommes revenus sur les différentes théories portant sur la performativité de la littérature pour tenter de comprendre comment la littérature de la décharge pouvait influencer le lecteur pour, *au minimum*, susciter une prise de conscience, et, au mieux, le pousser à l'action concernant des enjeux qui dépassent d'ailleurs le simple champ de l'écologie.

La littérature de la décharge ainsi identifiée aurait alors pour but de proposer un *poïein* novateur pour illustrer les nouvelles dynamiques et questionnements à l'œuvre dans notre monde contemporain.

Certains points de l'écriture de la décharge auraient mérité une étude plus approfondie, notamment sur le rôle du langage et les réflexions métalinguistiques qui sont récurrentes dans notre corpus. De même, élargir le corpus aurait peut-être pu enrichir notre réflexion et conduire à des analyses plus exhaustives.

Au-delà de ces points, une interrogation éthique demeure, celle que Lucie Taïeb pose à travers le concept d'« exotisme de la marge » (*FC* : 135). Elle désigne par là une certaine fascination exercée à l'encontre de la marginalité des lieux ou des personnes. Cette attitude, qui peut transparaître dans la littérature, ne serait-elle pas une appropriation abusive de l'imaginaire d'un lieu ? Cela pose la question de la légitimité de l'auteur qui esthétise au sein d'une œuvre, une réalité sordide vécue par des populations, avec laquelle il a finalement peu de prise. À ce titre, la fin du roman *Fils conducteurs*, qui peut se lire de manière métatextuelle, est révélatrice des reproches que l'on pourrait faire à la littérature de la décharge :

[...] l'image a beaucoup fait parler d'elle, certains y décelant un regard complaisant vis-à-vis de la misère, d'autres lui reprochant sa théâtralité morbide. (*FC* : 224)

Bibliographie

I. Sources primaires

BECK, Béatrix, *La Décharge* [1979], Paris, Grasset & Fasquelle, 1988.

POIX, Guillaume, *Les fils conducteurs*, Paris, Gallimard, 2017.

TAÏEB, Lucie, *Freshkills : recycler la terre* [2019], Lille, La Contre Allée, coll. « Un singulier pluriel », 2020.

II. Sources secondaires

ALEXANDRE, Didier, « Paysage et installation, sur l'espace du récit chez Pinget, Simon, Perec, Réda », in Aline Bergé et Michel Collot (éd.), *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Ousia, 2007.

ARENDT, Hannah, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972.

AUGE, Marc, « L'art du décalage », *Multitudes*, n° 25, 2006/2, p. 139-147, <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.3917/mult.025.0139>.

BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1985.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2020.

BATAILLE, Georges, *La Part maudite ; précédé de La notion de dépense*, Paris, Les éditions de Minuit, 1967.

BEAUNE, Jean-Claude, *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979.

BERGE Aline, COLLOT, Michel (éd.), *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, éditions Ousia, 2007.

BERQUE, Augustin, *La pensée paysagère*, Bastia, Aux éditions éoliennes, 2016.

BLANC, Nathalie, CHARTIER, Denis, PUGHE, Thomas, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, n° 36, 2008, <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-ecologie-et-politique-sciences-cultures-societes-2008-2-page-15.htm>.

BORILLO, Andrée, *L'espace et son expression en français*, Gap, Ophrys, 1998.

BRUNEL, Pierre, VION-DURY, Juliette (dir.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Pulim, 2003.

BUEKENS, Sara, *Émergence d'une littérature environnementale : Gary, Gascar, Gracq, Le Clézio*,

Trassard à la lumière de l'écopoétique, Genève, Librairie Droz, 2020.

BUELL Lawrence, *The environmental imagination : Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

CAVALLIN, Jean-Christophe, « Vers une écologie littéraire », in Jean-Christophe Cavallin et Alain Romestaing (dir.) « Écopoétique pour des temps extrêmes », *Fabula-LhT*, n° 27, novembre 2021, <https://www.fabula.org/lht/27/cavallin.html>.

CAVALLIN, Jean-Christophe, ROMESTAING, Alain, « Écopoétique pour des temps extrêmes », *Fabula-LhT* n° 27, novembre 2021, <https://www.fabula.org/lht/27/cavallin.html>.

CNRS, *Trésor de la Langue Française*, Tome Sixième, éditions du CNRS, Paris, 1978.

CNRTL, *Portrait lexical : lexicographie*, Nantes, disponible à l'adresse suivante : <https://www.cnrtl.fr/portail/>.

COLLOT, Michel (dir.), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997.

COLLOT Michel, *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud, 2011.

COLLOT, Michel, *Sentiment paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

CORBIN, Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, 2016.

DEFRAEYE, Julien, LEPAGE, Élise, « Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain », *Études littéraires*, Vol. 48, n° 3, 2019, p. 7-18, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2019-v48-n3-etudlitt04741/1061856ar/>.

EVERDEN, Neil, *The social creation of nature*, Baltimore & Londres, Hopkins Univ. Press, 1992.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Dits et écrits*, Tome IV, Paris, Gallimard, 1984.

GARRAD, Greg, *Ecocriticism*, London, Routledge, 2004.

GEFEN, Alexandre, *L'Idée de littérature : de l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Corti, 2021.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GLAUDES, Pierre, *La représentation dans la littérature et les arts*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000.

GLOTFELTY, Cheryll, FROMM, Harold, *The ecocriticism reader : landmarks in literary ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.

HARPET, Cyrille, *Du déchet : philosophie des immondices*, Paris, L'Harmattan, 1999.

JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale : les fondations*

du langage, Tome 1, Paris, Minuit, 2003.

JAUSS, Hans Robert, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 1990.

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1997.

LANTZ, Pierre, *L'investissement symbolique*, Paris, PUF, 1996.

LE GUERN, Michel, « Métaphore et symbole », *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Librairie Larousse, 1973.

LILTI, Antoine, « Introduction », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2010/2 (65e année), p.253-260.

LITTRÉ, Émile, *Le Nouveau petit Littré*, Paris, Garnier, 2009.

MONNET, Jérôme, « La symbolique des lieux : pour une géographie des relations entre espace, pouvoir et identité », *Cybergeo : European Journal of Geography, Politique, Culture, Représentations*, document 56, mis en ligne le 7 avril 1998, <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/cybergeo/5316>.

MONSAINGEON, Baptiste, *Homo detritus : Critique de la société du déchet*, Paris, Seuil, 2017.

MORRISON, Susan Signe, *The literature of waste : material ecopoetics and ethical matter*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

MORRISON, Susan Signe, « Waste Aesthetics : Form As Restitution », *Interdisciplinary Studies in literature and Environment*, 2013, doi:10.1093/isle/ist057.

NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992.

PARIZET, Sylvie, « La tour enfin achevée », in Véronique Gély et François Lecercle (éd.), *Imaginaires de la Bible : mélanges offerts à Danièle Chauvin*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

PIÉGAY-GROS, Nathalie (éd.), *Le lecteur*, Paris, Flammarion, 2002.

ROMESTAING, Alain, SCHOENTJES, Pierre, SIMON, Anne, « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 11, « Eco-poétiques », 2015.

REY, Alain (dir.), *Le Grand Robert de la Langue Française*, Tome 2, éditions Dictionnaires Le Robert, Paris, 2001.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

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

SCHOENTJES, Pierre, *Littérature et écologie : le mur des abeilles*, Paris, Corti, 2020.

SOURIAU, Étienne, *Correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1947.

TAÏEB, Lucie, *Territoires de mémoire : l'écriture poétique à l'épreuve de la violence historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

VIGARELLO, Georges, *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen-âge*, Paris, Seuil, 1985.

VIGARELLO, Georges, PORTER, Roy, « Corps, santé et maladie », in Alain Corbin (dir.), *Histoire du corps*, Tome II, Paris, Gallimard, 2011.

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

Table des matières

.....	2
Remerciements.....	3
Introduction.....	5
PARTIE I : La décharge : concept, lieu et marginalité.....	12
I. Le concept de décharge : définition et histoire.....	12
1. <i>Définition des termes.....</i>	<i>12</i>
2. <i>Petite histoire du déchet.....</i>	<i>14</i>
II. Le lieu de la décharge.....	15
1. <i>Espace versus lieu.....</i>	<i>15</i>
2. <i>Hétéronomie des décharges de notre corpus.....</i>	<i>16</i>
3. <i>Des caractéristiques communes.....</i>	<i>18</i>
III. Marginalité du lieu de la décharge.....	20
1. <i>Un espace urbain hétérogène : marginalité, périphérie, frontières.....</i>	<i>20</i>
2. <i>Analyse des relations spatiales.....</i>	<i>20</i>
3. <i>Marginalité sociale.....</i>	<i>24</i>
4. <i>Clivage mental.....</i>	<i>27</i>
PARTIE II : Imaginaire de la décharge.....	29
I. Symboles.....	29
1. <i>L'ambivalence du feu.....</i>	<i>30</i>
2. <i>L'eau, la mer, la pluie : la symbolique aquatique.....</i>	<i>33</i>
3. <i>« Comme encore cela vit, dans la montagne monstrueuse ».....</i>	<i>35</i>
4. <i>Symbolique de la mort et hommes-déchets.....</i>	<i>38</i>
II. La réécriture mythique de la décharge.....	42
1. <i>Les figures mythiques du feu.....</i>	<i>42</i>
2. <i>Le mythe de Babel.....</i>	<i>43</i>
3. <i>Une cosmogonie.....</i>	<i>44</i>
4. <i>La vie pré-décharge : un âge d'or.....</i>	<i>45</i>
5. <i>La décharge comme un Enfer sur terre ?.....</i>	<i>46</i>
6. <i>Un imaginaire biblique parodié.....</i>	<i>46</i>
III. Fonction(s) du symbole et du mythe.....	49
1. <i>Une visée pragmatique.....</i>	<i>49</i>
2. <i>L'archaïque pour comprendre l'extrême contemporain (fonction étiologique).....</i>	<i>51</i>
3. <i>Une dimension anthropologique.....</i>	<i>52</i>
4. <i>Reconstituer le réel et maintenir le souvenir de la terre : les fonctions ontologiques et mémorielles de l'imaginaire.....</i>	<i>56</i>
PARTIE III : L'expérience sensible de la décharge : une explosion sensorielle. .59	
I. Ce qui a lieu : un kaléidoscope sensoriel.....	60
II. Une écriture qui donne la sensation.....	64
III. Une puanteur nauséabonde.....	66
IV. La décharge : un paysage ?.....	70

1. <i>Une pensée du paysage</i>	70
2. <i>Un anti-paysage</i>	71
3. <i>Paysage et temps</i>	74
PARTIE IV : Le projet écopoétique de la littérature de la décharge	77
I. L'axiologie du déchet	77
1. <i>Considérations économiques : valeur, utilité et obsolescence</i>	77
2. <i>Un renversement axiologique</i>	80
II. Une extension de la sphère du réalisme	84
1. <i>Le rôle de la représentation littéraire</i>	84
2. <i>Une « écoute élargie du monde »</i>	86
3. <i>Un écosystème littéraire</i>	87
III. Une « littérature d'intervention » : enjeux pragmatiques de la littérature de la décharge	92
1. <i>« Nouvelles politiques de la littérature »</i>	92
2. <i>La praxis littéraire</i>	93
3. <i>Un engagement littéraire, oui, mais pour quelle(s) cause(s) ?</i>	98
Conclusion	102