

**D'UNE NOSTALGIE À L'AUTRE :
LA TRILOGIE ROMANESQUE *WAYWARD PINES*,
ENTRE RÉTRO FORDISTE ET RESTAURATION
D'UN PASSÉ PRÉINDUSTRIEL**

Christophe DURET¹

Cet article porte sur la trilogie romanesque *Wayward Pines*, de Blake Crouch. Dans le cadre de cette fiction post-catastrophique, une ville conçue sur le modèle d'une banlieue idéale de l'après-guerre américain est reconstruite et tient lieu d'arche à une humanité au bord de l'extinction. L'objet rétro, qui y tient une grande place, est abordé ici en tant qu'embrayeur d'un milieu et d'un mode d'habiter fordiste, suburbain et écologiquement insoutenable dont il est fait l'analyse. Le texte, dans son appréciation du milieu et de l'habiter en question, témoigne d'une attitude rétro qui balance entre nostalgie restauratrice et distance réflexive, alors qu'un habiter alternatif est proposé, porteur d'une volonté de reconduire dans le futur une ère préindustrielle, néo-agraire et écologiquement soutenable. L'article propose une lecture méso-critique des nostalgies rétro et préindustrielle mises en coprésence dans l'univers fictionnel des romans.

De nombreuses œuvres de fiction post-catastrophiques et dystopiques contemporaines proposent des univers où pointe une esthétique rétro : l'Amérique de la guerre froide dans les jeux vidéo

¹ Christophe Duret est doctorant en études françaises et chargé de cours en communication à l'Université de Sherbrooke.

de la franchise *Fallout* et la série télévisée *Philip K. Dick's Electric Dreams*, la ville aquatique Art déco de *BioShock* ou l'architecture stalinienne de *Metro 2033*. Si, au premier regard, les citations et réexamens du passé moderne témoignent d'une certaine nostalgie – sentiment qui tranche nettement avec la dysphorie de ces œuvres – ils peuvent s'accompagner également d'une distance réflexive, comme le suggère une lecture de la trilogie romanesque *Wayward Pines*² de Blake Crouch (2015a ; 2015b ; 2018), que nous examinerons dans le cadre de cet article.

Dans le monde post-catastrophique de *Wayward Pines*, la pollution a corrompu le génome humain, donnant lieu en quelques générations à une nouvelle espèce, des créatures carnassières anthropomorphes nommées des *aberrations*. Prévoyant ce tournant de l'évolution dès la fin du xx^e siècle, et dans le but de préserver l'espèce humaine, le scientifique David Pilcher enlève et cryogénise des individus au génome inaltéré pour les ranimer 1800 ans plus tard à Wayward Pines, une petite ville construite dans une enclave sécurisée. Les survivants, laissés dans l'ignorance de l'époque dans laquelle ils vivent et du monde post-catastrophique qui les environne, y vivent contre leur gré, contraints à obéir à des règles strictes et soumis au regard d'un dispositif de surveillance. Fruit d'un plan utopique élaboré par son fondateur, guidé par une volonté de restaurer dans le futur sa vision idéalisée et nostalgique de l'Amérique d'après-guerre, mais concrétisée dans ce qui se présente aux yeux du lecteur comme une dystopie, *Wayward Pines* se caractérise par une esthétique, des objets et un mode de vie rétro. Dans un tel cadre, la trilogie relate comment Ethan Burke, un agent des services secrets, lève le voile sur Wayward Pines, l'effondrement de la civilisation et la menace représentée par les aberrations. Il conduit ses habitants à se révolter contre Pilcher et son régime dystopique.

2 La trilogie a donné lieu à une adaptation sous la forme d'une série télévisée créée par Chad Hodge, produite par M. Night Shyamalan et diffusée en 2015 et 2016 sur le réseau Fox. Bien qu'une lecture comparée des deux œuvres soit pertinente en ce qui concerne la question du rétro, nous aborderons uniquement les romans en raison des limites de cet article en termes d'espace.

Dans cette œuvre, l'objet rétro n'évoque pas uniquement une époque, un style ou ses mœurs, mais également, et plus fondamentalement, le milieu d'où ces derniers sont issus et la médiance qui les caractérise, c'est-à-dire l'ensemble des rapports écologiques, techniques et symboliques qu'une société, à une époque donnée, entretient avec son environnement (Berque, 2000b). En conformité avec l'attitude rétro et les objets qui la signalent, cette médiance met en tension la nostalgie et la distance réflexive.

Après une définition du rétro (première section) et son articulation dans le cadre d'une perspective mésocritique (deuxième section), nous décrirons comment sa présence participe, dans *Wayward Pines*, à la construction d'une société post-catastrophique teintée par la nostalgie d'un après-guerre suburbain fordiste (troisième section). Dans la quatrième section, nous proposerons une lecture mésocritique du rétro dans la trilogie romanesque. Les objets rétro y remplissent une fonction précise, celle d'embrayeurs d'une médiance suburbaine fordiste. Qui plus est, le texte, à travers une posture réflexive, mobilise des stratégies afin de déconsidérer cette médiance et la dépeint comme écologiquement insoutenable. Enfin, nous montrerons que les romans proposent une médiance alternative, teintée par la volonté de restaurer une médiance pré-industrielle (cinquième section).

1. Le rétro

Dans son sens courant, le rétro désigne l'imitation d'une époque récente ou le retour à une mode ou des mœurs de cette même époque, en particulier l'immédiat après-guerre, la culture matérialiste américaine de l'époque et ses technologies (Guffey 2006). Pénétré d'une insatisfaction envers le présent et d'un sentiment de nostalgie pour le passé, le rétro n'adopterait pas de ce dernier, toutefois, ses présupposés progressistes et positivistes, car la nostalgie se verrait contrebalancée, selon Guffey (2006), par une distance ironique et une attitude subversive à son endroit. En nous appuyant sur Boym (2001), il serait plus juste d'affirmer que, comme toute manifestation culturelle de la nostalgie – entendue comme « aspiration pour un foyer qui n'existe plus ou n'a jamais

existé » (p. XIII) –, le rétro balance entre la restauration et la réflexivité, et ne se limite donc pas aux seules postures ironique et subversive. La nostalgie restauratrice, acritique, en effet, « tente une reconstruction transhistorique du foyer perdu » (Boym, 2001, p. XVIII), en protège les traditions et valeurs qu'elle perçoit comme une vérité absolue, alors que la nostalgie réflexive³ reconnaît ce besoin de retour au foyer, mais le diffère, car son attitude est empreinte de doute et d'ironie.

Le rétro prend donc deux formes. La première, empreinte de nostalgie restauratrice, vise à ressusciter un pan du passé dans le contemporain. Elle se rapporte à une époque qui n'a jamais existé, car elle est idéalisée et subit une déformation (Wilson, 2005 ; Chase & Shaw, 1989). Le rétro promeut alors une vision sélective et tronquée du passé. Acritique, il n'évalue pas le potentiel rétrogressiste de la restauration. La seconde forme du rétro relève de la nostalgie réflexive. Elle interroge et problématise le sentiment nostalgique présidant à la restauration et sa vision sélective du passé. C'est que le style et les objets rétro mettent en coprésence deux époques : le rétro les inscrit en effet dans un cadre anormal, contemporain, d'où l'on contemple le passé en le tenant à une distance déconcertante (*bemused distance*) (Guffey, 2006). Dans *Wayward Pines*, le passé apparaît à une distance d'autant plus déconcertante qu'il est recontextualisé dans un cadre science-fictionnel. En effet, sont rabattus en un même plan l'après-guerre fordiste américain – convoqué dans le texte par des objets emblématiques de cette époque – et les conséquences environnementales futures de ses modes de consommation et de production, qui se voient dépeintes sous des traits dystopiques. C'est le rôle réflexif que joue le rétro dans la trilogie *Wayward Pines* que nous aborderons ici dans une perspective mésocritique.

3 Fantin (2018) met en garde contre cette traduction habituellement admise de l'expression « reflective nostalgia », et lui préfère celle de « nostalgie contemplative ». Nous la conservons néanmoins telle quelle afin d'insister sur la distanciation qui se crée lorsque la nostalgie s'interroge elle-même.

2. La mésocritique

La mésocritique (Duret, 2018) constitue une perspective d'analyse de la spatialité des textes en général et des récits de fiction en particulier. Son objectif est de mettre au jour la configuration des relations écologiques, techniques et symboliques – les relations écouménaes⁴ (Berque, 2000b) – constitutives des milieux humains et de la manière dont ils sont habités (leur médiance) telles qu'elles sont représentées au sein de récits de fiction. Plus précisément, la mésocritique s'intéresse à la manière dont les récits représentent, problématisent et transforment les milieux d'un monde diégétique et leur habiter. Il s'agit de proposer une cartographie des relations qui unissent entre eux les objets, événements et éléments architecturaux et paysagers d'un monde doté de sa cohérence propre, habité et perçu comme métaphoriquement habitable. Il s'agit alors de mettre au jour les caractéristiques qui sous-tendent les milieux et la médiance de ce monde : son organisation sociale, le travail de l'environnement par la technique et sa représentation par le biais de médiations symboliques.

Avant d'aller plus loin, deux concepts mentionnés ici doivent être définis : ceux de *milieu* et de *médiance*, qui proviennent tous deux de la mésologie (ou « science des milieux ») proposée par Berque (2000b), sur lequel nous nous appuyons ici. La médiance se définit comme « le sens ou l'idiosyncrasie d'un certain milieu, c'est-à-dire la relation d'une société à son environnement » (Berque, 2000b, p. 128). Il s'agit de la manière propre qu'a une société donnée d'habiter l'environnement dans un double mouvement de projection et d'introjection. En effet, tout milieu résulte de la manière dont l'être humain travaille l'environnement qu'il habite par le biais de la technique (comment il s'y projette) et de la manière dont, à l'inverse, il se représente symboliquement son environnement, soit comment il l'intériorise (introjection). Le milieu (agraire, urbain, suburbain, etc.) constitue donc le fruit de

4 L'adjectif « écouménal » provient du terme « écoumène », qui désigne l'ensemble des milieux habités (Berque, 2000b).

cette relation dynamique à l'environnement, à la fois technique et symbolique.

Suivant la perspective berquienne adoptée par la mésocritique, l'objet ne s'oppose pas au sujet humain, mais s'inscrit dans le tissu de relations écologiques, techniques et symboliques qu'est son milieu, dont il est indissociable. Dès lors, on ne peut examiner un objet, et notamment un objet rétro, en faisant abstraction du milieu d'où il émerge et auquel se rattache une certaine médiance. La mésocritique offre la possibilité d'examiner le discours réflexif du rétro dans *Wayward Pines*, et plus précisément une mise en examen de l'habiter suburbain de l'Amérique d'après-guerre, c'est-à-dire sa médiance.

Dans une perspective mésocritique, l'inclusion d'un objet rétro dans l'univers diégétique d'une œuvre de fiction implique plusieurs choses. L'objet rétro est inscrit dans un milieu contemporain qui lui est étranger. S'il est arraché à son milieu originel, et donc aux relations écouménaes qui en sont constitutives, sa médiance demeure néanmoins présente en creux, dans la mesure où il entretient un rapport synecdochique avec elle. L'objet devient alors l'embrasseur d'une médiance et cette dernière renferme sous la forme de potentialités des relations techniques et symboliques susceptibles d'être réactualisées dans un nouveau cadre. La nostalgie restauratrice vise une telle réactualisation. L'inscription de l'objet rétro issu d'un milieu du passé dans un milieu autre contribue toutefois à le défamiliariser, car un dialogue entre les médiances mises en coprésence s'établit dans un même espace théatique (Duret, 2017), c'est-à-dire un espace, dessiné par l'analyse mésocritique, où la dimension axiologique des relations écouménaes du monde du récit se voit mise en évidence. La défamiliarisation donne alors lieu à une distance réflexive. Il ne s'agit plus de restaurer une époque et sa médiance, mais de s'interroger sur les conséquences d'une telle restauration.

3. Le rétro dans *Wayward Pines*

Dans *Wayward Pines*, la nostalgie pour l'après-guerre de Pilcher se matérialise à travers la restauration d'un milieu fordiste

suburbain idéalisé, inspiré de l'Amérique d'après-guerre, dans un futur post-catastrophique. Les descriptions qui émaillent le texte ne nient pas, au premier abord, le charme et le caractère idéal de la ville de Wayward Pines, mais une distance critique se crée chez le lecteur, opposant une attitude rétro réflexive à la nostalgie restauratrice de Pilcher.

Wayward Pines constitue une reproduction idéalisée de la banlieue américaine de l'après-guerre et de ses mœurs. De nombreuses descriptions ponctuant le texte évoquent les lieux communs de la parfaite communauté suburbaine : maisons victoriennes bordées de pelouses impeccables, arroseurs automatiques, clôtures basses à piquets blancs, barbecues en plein air entre voisins, jeu du lancer de fer, rire enjoué des enfants, assemblées familiales et conviviales. De manière emblématique, le panneau indiquant les limites de la ville présente le tableau d'une « famille heureuse qui saluait comme dans un feuilleton des années cinquante » (p. 39), annonçant au visiteur : « Bienvenue à Wayward Pines. Le paradis, c'est notre foyer » (p. 39).

À côté de ces tableaux idylliques s'ajoutent les références aux technologies et modes dont s'est emparé le rétro, complétant le portrait fordiste de Wayward Pines. Leur présence, moins fonctionnelle que décorative, souligne une fois de plus le sentiment nostalgique sur lequel repose la création de cette ville. Ainsi, l'un des collaborateurs de Pilcher trouve-t-il la motivation d'écrire un roman lorsqu'il met la main sur une machine à écrire *Underwood Touchmaster Five* des années 1960. Quand Burke se réveille dans une chambre d'hôpital, après son accident de voiture, il est soigné par une infirmière portant un « adorable uniforme démodé » (Crouch, 2015a, p. 73). Plus tard, attiré par les effluves d'un barbecue, il est accueilli par une jeune femme aux « [c]heveux courts, coiffure démodée, presque vintage, comme dans les séries télé des années cinquante » (p. 78). L'argent en circulation date des années 1950 et 1960, les bouteilles de lait sont en verre et la viande est enveloppée dans du papier sulfurisé. Enfin, les foyers sont tous dotés d'une radio à lampes *Philips* des années 1950 et les seuls téléphones disponibles sont des modèles à cadran rotatif.

Ce Wayward Pines idéal, pour reprendre Pire (2002), évoque « la surface lisse et souriante des représentations de bonheur classique, telles que celles qu'un peintre comme Norman Rockwell, par exemple, a pu offrir » (p. 47). La référence à Rockwell est d'ailleurs signalée à deux reprises. Dans l'épilogue du premier tome, le narrateur décrit la scène suivante :

Partout, les lumières s'allument, les maisons s'éclairent, l'air apporte les effluves du dîner. Derrière les fenêtres entrouvertes, on entend le cliquetis des couverts, les conversations indistinctes, les fours qui s'ouvrent, puis se ferment. Les personnes qui croisent Ethan lui sourient, le saluent. Une vraie peinture de Norman Rockwell – animée, vivante. (Crouch, 2015a, pp. 217-218)

Puis, dans le second tome, Pilcher, relatant son enfance heureuse :

J'ai grandi dans un magnifique quartier de Greenwich, dans le Connecticut. Une petite ville agréable à moins de quarante minutes de Grand Central. Jardins, clôtures à piquets. Les gamins jouaient dans la rue. C'était les années cinquante. Vous ne savez probablement pas qui est Norman Rockwell, mais c'est le genre d'endroit qu'il aurait peint. (Crouch, 2015b, p. 74)

Le tableau rockwellien de Pilcher évoque un sentiment de nostalgie, de retour à l'enfance. La ville de banlieue où Pilcher a grandi dans les années 1950 apparaît alors explicitement comme le modèle archétypal de Wayward Pines. Elle représente le passé idéal à restaurer. L'évocation de Rockwell lie la nostalgie de Pilcher pour son enfance à celle de l'après-guerre, âge de l'innocence, qualité habituellement accolée à l'œuvre du peintre et illustrateur américain.

Le tableau rockwellien de Burke montre quant à lui que l'innocence et l'optimisme des habitants de Wayward Pines relèvent du simple vernis, masquant l'angoisse et la dysphorie. Halpern (2006) affirme que tant les détracteurs que les admirateurs de Rockwell perçoivent son œuvre à travers un mythe partagé, celui de l'après-guerre américain considéré comme un paradis perdu,

lorsque « le monde était un lieu plus simple et plus heureux que celui d'aujourd'hui » (p. 9). Pour Burke, il ne s'agit pas de nier ce passé idéal, mais de montrer les limites de sa restauration. Lorsqu'il tombe sous le charme de l'idyllique Wayward Pines à son arrivée, c'est bien qu'il partage avec Pilcher ce mythe de l'innocence d'après-guerre : « [Burke] comprenait très bien qu'on puisse ne jamais vouloir quitter ce genre d'endroit. Pourquoi abandonner la perfection ? La quintessence de l'Amérique, une petite ville paisible, cernée par l'un des paysages les plus stupéfiants qu'il ait jamais vus » (Crouch, 2015a, p. 27). Mais aussitôt, le doute pointe : « Il savait bien que les ténèbres régnaient partout où les hommes se rassemblaient. [...] Cette apparente perfection était superficielle » (p. 27). Dès lors, il remet en question la désirabilité de cette restauration de l'après-guerre.

Le texte déploiera par la suite plusieurs stratégies afin de démontrer le caractère dystopique de la restauration de Pilcher, dont une s'avère pertinente en termes mésocritiques. C'est que, comme nous allons le voir, la médiance suburbaine d'après-guerre donne lieu à un mode de vie écologiquement insoutenable, celui-là même qui a entraîné la dévastation de l'environnement et le déclin de l'humanité, métamorphosée 1800 ans plus tard en aberrations. Dès lors, il convient d'examiner comment les romans mettent en procès cette médiance et la recontextualisent dans un monde post-catastrophique.

4. Le rétro, embrayeur d'une médiance écologiquement insoutenable

La conjonction de l'objet rétro et de la représentation de la communauté suburbaine font de Wayward Pines une récréation nostalgique de l'Amérique suburbaine fordiste à son faite dans les années d'après-guerre. Dans une perspective mésocritique, le rétro met en coprésence deux médiances – l'une passée, l'autre présente – en un même espace théatique, celui-là même qui sous-tend la ville fictive de Wayward Pines. Les objets du passé s'accompagnent alors, en vertu de leur caractère synecdochique (la partie objectale valant pour le tout qu'est son milieu), du tissu de relations écou-

ménales auquel ils appartiennent, c'est-à-dire le milieu dans lequel ils s'insèrent trajectivement et la médiance qui en rend compte. Le rétro agit donc ici comme embrayeur d'une médiance passée.

Avant de voir comment le réseau de relations écouménales se voit réorganisé lors de son inscription dans un monde post-catastrophique, nous décrirons quelles sont les grandes caractéristiques de la médiance suburbaine fordiste qui caractérise ces relations.

4.1. *La médiance suburbaine fordiste*

Selon Ghorra-Gobin (2010), les intellectuels américains du milieu du XIX^e siècle, en premier lieu les transcendentalistes, marqués par une culture et des valeurs rurales, mus par un idéal pastoral, craignent l'industrialisation et l'urbanisation que cette dernière entraîne. L'entassement urbain est perçu comme un danger pour les valeurs morales de la société américaine. La naissance de la banlieue constitue alors un moyen de dépasser la distinction entre la ville et la nature, mais aussi de préserver les valeurs familiales et la stabilité sociétale. À la ville échoit la production industrielle ; à la banlieue, la fonction résidentielle. Éloignée des centres de production, à proximité de la nature, elle représente le refuge idéal du foyer familial et de ses valeurs morales.

Berque *et al.* (2006) soulignent que dans la seconde moitié du XX^e siècle, aux États-Unis, la conjugaison du modèle fordiste de production et de consommation, de politiques publiques favorisant l'accès à la propriété de la maison individuelle et du développement du réseau routier généralise le modèle de la banlieue. Or, ce modèle axé sur le couple maison individuelle/automobile donne lieu à un habitat insoutenable, puisqu'il implique une mécanisation à outrance du milieu, c'est-à-dire une augmentation des déplacements automobiles et un accroissement des infrastructures routières, produisant ainsi une empreinte écologique sans commune mesure avec ce que peut supporter la biosphère (Berque, 2000a). Si la nature et l'être humain appartiennent à la même structure onto-géographique, en ce sens que l'individu est indissociable du milieu dans lequel il évolue, l'homme moderne tient la nature hors de lui lorsqu'il en fait l'objet d'une consommation

esthétique plutôt qu'il ne s'y investit réellement par la technique (Berque, 2000b). Cette conception moderne de la nature sous-tend l'idéal pastoral de l'urbain diffus, c'est-à-dire du milieu suburbain et de sa médiance (Berque, 2000a).

Une telle médiance persiste encore en partie dans l'Amérique contemporaine de l'œuvre de Crouch et est reconduite dans la ville de *Wayward Pines*. Au plan de la technique, le couplage de la résidence unifamiliale et du déplacement automobile individuel propre à l'habiter et au milieu suburbain hérité du fordisme de l'après-guerre demeure prégnant (Berque *et al.*, 2006). Toutefois, la part symbolique d'une telle médiance a depuis longtemps été remise en question : le charme pastoral, la vertu morale et le bonheur clanique censés caractériser la banlieue se voient relégués au rang de mythe, d'un âge de l'innocence perdue. C'est ce dont témoignent les descriptions idylliques des scènes de la vie de banlieue qui émaillent *Wayward Pines* et qui réfèrent à l'après-guerre américain, mises à mal lors du dévoilement du caractère dystopique de l'organisation sociale de la petite ville. Toutefois, la relation technique qui unit l'habitant à son environnement (maison individuelle, prégnance de la circulation automobile et production fordiste) et son empreinte écologiquement insoutenable persistent. Et ce, malgré la promotion et la popularisation du concept de développement durable (ou soutenable), dès 1987, sous l'influence du rapport *Our Common Future* (WCED, 1987), qui demeure encore, aujourd'hui et dans le futur post-catastrophique de la trilogie, essentiellement limité à la part symbolique des milieux, sans que des rapports techniques écologiquement soutenables conséquents n'aient été adoptés depuis. L'œuvre de Crouch met en évidence cette empreinte écologiquement insoutenable en rabattant dans un même espace théatique un milieu fordiste suburbain d'après-guerre et les conséquences à long terme de sa médiance sur l'environnement.

4.2. *Recontextualisation et critique de la médiance suburbaine fordiste*

À première vue, Wayward Pines, avec ses quartiers exclusivement composés de maisons unifamiliales, de terrains gazonnés et de jardins, constitue la quintessence de la banlieue fordiste, mais une banlieue amputée du centre urbain autour duquel elle gravite, c'est-à-dire la grande ville censée assumer la production industrielle. Si Wayward Pines conserve de la médiance suburbaine fordiste le couple maison individuelle/déplacement automobile écologiquement insoutenable, le texte montre en quoi son mode d'organisation urbanistique est devenu obsolète dans le nouveau monde post-catastrophique. Le réseau routier, les arrêts de bus et les voitures y demeurent essentiellement décoratifs, car marginalement utilisés par les habitants, bien qu'ils exigent d'importantes ressources et une capacité de production industrielle : 15 minutes suffisent à traverser la ville de moins de 650 âmes à la marche. Dès lors, la logique suburbaine fordiste tourne à vide. Elle se voit même poussée jusqu'à l'absurde lorsque Burke réalise que la route permettant de quitter la ville le ramène à l'intérieur de ses limites un kilomètre plus loin.

Wayward Pines ne se contente pas de tenir la grande ville immorale à distance en constituant un circuit fermé ; dans un monde post-catastrophique, il en est fait littéralement table rase. Les explorateurs envoyés aux quatre coins du territoire par Pilcher, chargés de rendre compte de l'état du nouveau monde dévasté, constatent que des villes d'autrefois ne demeurent que des édifices en ruine, recouverts par une végétation dense. Les centres productifs et industriels alimentant les milieux suburbains ont disparu. Wayward Pines, quant à elle, fidèle à un idéal pastoral, trône au centre d'un cirque rocheux. D'impeccables pavillons résidentiels y sont plantés au sein d'un décor naturel saisissant, comme en témoigne la description suivante :

L'herbe la plus verte qu'il [Burke] ait jamais contemplée [...] De l'autre côté de la rivière, une falaise [...]. Des bosquets de pins poussaient sur les corniches. L'air charriait leur parfum et la douceur sucrée de l'eau vive. [...] [I]ci, au plus profond de la vallée [...] le ciel sans nuage était d'un cobalt profond. [...] Couleurs pures et saturées. (Crouch, 2015a, pp. 7-8)

Ainsi, le regard que porte Burke sur la petite ville souligne son charme pastoral et sa contiguïté avec une nature réduite à sa consommation esthétique, soit à une fonction paysagère.

Le choix d'un cirque comme décor naturel n'a rien d'anodin. Au-delà de sa valeur esthétique, en termes paysagers, il borne l'horizon des habitants. En tenant les aberrations à une distance de sécurité, le cirque occulte également ce qu'elles symbolisent et ce qui représente le caractère le plus nettement dystopique des romans, en termes mésocritiques. En effet, les aberrations constituent la raison pour laquelle Pilcher a créé *Wayward Pines* : protéger l'humanité contre la dégénérescence du génome humain. Or, cette « involution » découle de la consommation écologiquement insoutenable de l'environnement, comportement auquel la médiance suburbaine fordiste a concouru et sans lequel elle ne serait survenue. Dès lors, les aberrations et leur milieu représentent, sous une forme exacerbée, le caractère nocif de cette médiance : la prédation de l'environnement, celle-là même que masque le goût rétro de Pilcher, caractéristique d'une nostalgie restauratrice.

L'impossibilité pour les habitants de survivre hors des limites de la ville – et, comme nous le verrons plus loin, de se prémunir contre l'amenuisement de leurs réserves de nourriture grâce à l'adoption d'un mode de vie autarcique, écologiquement soutenable – résulte de la présence des aberrations et de leur comportement carnassier. Ces dernières représentent, sous une forme synecdochique (l'habitant valant pour son habitat), les externalités négatives liées au mode de vie suburbain et fordiste écologiquement insoutenable. Ces externalités sont reportées sur le présent post-catastrophique de l'œuvre et accompagnent la pastorale *Wayward Pines* comme son double dystopique. En effet, si le cirque masque les externalités négatives de la prédation aux yeux des habitants, une série de descriptions se charge de leur conférer à l'inverse une sur-visibilité aux yeux du lecteur. L'une d'elles survient quand un explorateur chargé par Pilcher d'étudier les aberrations sur la côte ouest américaine témoigne de l'ampleur de leur présence et de l'horreur de la civilisation qu'elles ont bâtie, au moment où il découvre l'une de leurs agglomérations :

Un bruit terrifiant, dantesque. Des milliers de cris et de grincements [...] c'était grand comme dix stades olympiques. Les plus hautes spires s'élevaient à plusieurs dizaines de mètres au-dessus de la canopée [...] une structure agglomérée de millions de tonnes de rondins, de terre et de pierres, le tout cimenté par une sorte de résine [...] des dizaines de millions de cellules individuelles grouillantes d'aberrations et garnies d'un stock de gibier putréfié. La puanteur piquait les yeux. Le bruit évoquait la mise à mort simultanée de milliers de personnes écorchées vives. [...] Cette monstruosité était une ville. (Crouch, 2015b, pp. 129-130)

À l'instar de l'habitant suburbain et fordiste, l'humanité dégénérée du futur – espèce prédatrice, carnassière – rappelle le chasseur de Bauman (2005). Selon ce dernier, à la période pré-moderne correspond l'utopie du garde-chasse, habitant soucieux de préserver son territoire et l'équilibre naturel qui le caractérise. La période moderne correspond ensuite à l'utopie du jardinier. Il organise et agence l'espace en fonction d'un ordre prédéterminé. Viennent enfin la période contemporaine et l'utopie du chasseur. Ce dernier ne poursuit d'autres fins que la consommation effrénée, visant à remplir son carnier jusqu'à le faire déborder des proies qu'il tue dans son incessante fuite vers l'avant, sans se préoccuper de préserver l'équilibre naturel ou un certain agencement spatial, à l'opposé des prémodernes et des modernes avant lui. Pour le chasseur, la route vers l'utopie constitue une fin en soi, en tant que recherche individuelle de la satisfaction.

Les externalités négatives de la médiance suburbaine fordiste se voient donc pleinement exposées – aux yeux du lecteur, à tout le moins – par le biais des aberrations et de leur habitat dantesque et putrescent, sorte de carnier aux proportions de mégapole. Un parallèle peut être établi, alors, entre les aberrations et les habitants du milieu suburbain, soit entre le prédateur et le consommateur insoutenable.

Le cirque naturel de Wayward Pines occulte non seulement la menace représentée par les aberrations, mais également la chaîne de production à l'origine des biens et de la nourriture sans lesquels les habitants ne sauraient survivre. Lorsque Pilcher décrit Wayward Pines à Burke, il la qualifie d'autosuffisante et affirme

qu'« [e]lle fonctionne un peu comme un village amish, ou une société préindustrielle » (Crouch, 2015a, p. 205). Il laisse donc envisager la possibilité d'une médiance écologiquement soutenable (utopie du garde-chasse), puisque la pérennité de sa communauté est assurée à l'intérieur des limites de son territoire sans que ses ressources, renouvelables, ne s'épuisent à long terme. Toutefois, cette autosuffisance apparaît rapidement illusoire lorsque Pilcher ajoute que la nourriture non produite par les habitants est suppléée par des réserves de denrées entreposées dans un complexe souterrain dont la superficie dépasse l'usine Boeing d'Everett⁵ et dont aucun habitant ne soupçonne l'existence. Cette nourriture industrialisée contraste fortement avec les aliments frais garnissant les garde-manger des habitants et est produite à l'initiative de Pilcher à la fin du xx^e siècle afin de subvenir aux besoins de l'humanité du futur. Elle implique tout un réseau de production de masse proprement fordiste qui s'étend à l'extérieur de « l'autosuffisante » Wayward Pines et relève d'une époque désormais révolue. Or, il s'agit d'une production non renouvelable, puisqu'elle remonte à un lointain passé pré-catastrophique et exige des ressources sans commune mesure avec le faible nombre d'habitants dont elle satisfait les besoins. Ainsi, Wayward Pines est moins insoutenable en raison du modèle maison individuelle/automobile, dont l'empreinte écologique n'est plus conséquente, qu'en raison du mode de production fordiste sur lequel elle repose.

Si les grands centres urbains ont disparu du monde de *Wayward Pines*, leur rôle dans la production industrielle se voit désormais représenté par le complexe souterrain secret et ses ressources. Il demeure un pourvoyeur à première vue illimité de biens issus d'une ère de production de masse révolue, mais sans laquelle personne ne survivrait. Ces biens d'une autre époque, la nourriture, les automobiles, mais également l'ensemble des objets rétro issus de la fantaisie restauratrice de Pilcher, qui en constituent la part la plus visible, maintiennent en place la relation trajective inévitable que les habitants entretiennent avec le milieu suburbain fordiste. Wayward Pines, son cirque naturel et le complexe souterrain

5 Le plus gros bâtiment du monde en termes de volume.

réduisent ce milieu à l'échelle d'une microsociété dans laquelle figure, sous une forme schématique, l'ensemble de leurs relations trajectives. Le mode d'habiter écologiquement insoutenable de Wayward Pines et ses conséquences se voient également condensés. Ainsi, Pilcher pêche par excès d'optimisme lorsqu'il affirme que Wayward Pines est autosuffisante. C'est ce que l'on apprend à la fin du troisième tome, alors que le surintendant du complexe, après révision des projections à long terme de Pilcher sur l'état des réserves de nourriture, annonce que la ville sera à court de denrées dans les quatre ans à venir, ce qui se traduira à terme par l'extinction de l'espèce humaine. Les habitants n'ont alors d'autre choix que de quitter la ville et d'habiter un territoire plus enclin à la production agricole afin de subvenir à leurs besoins, ce qui leur est interdit par la présence des aberrations.

L'amenuisement des réserves entreposées dans le complexe souterrain et l'incapacité de Wayward Pines à produire les biens et denrées qu'elle consomme à l'intérieur des limites de son territoire illustrent, sous une forme condensée, une balance négative entre les ressources disponibles et leur consommation, soit un milieu incapable d'assurer sa pérennité en dehors d'une pratique écologiquement insoutenable. Pilcher, dans son attachement nostalgique, se montre donc trop profondément ancré dans la médiance suburbaine fordiste pour être à même de proposer un mode d'habiter alternatif, axé sur la soutenabilité écologique. En d'autres termes, son goût pour le rétro, sous-tendu par une nostalgie restauratrice, demeure prisonnier d'une appréciation biaisée et limitée de la médiance à restaurer, basée sur la part symbolique de cette dernière et obombrant la question des externalités négatives impliquées dans le rapport technique qu'elle entretient avec l'environnement.

5. Proposition d'une médiance néo-agraire

Wayward Pines aborde le mode d'habiter écologiquement insoutenable du milieu suburbain fordiste avec une distance critique qui problématise la nostalgie restauratrice de Pilcher. Il propose ensuite une médiance alternative à travers la voix de Burke,

sous la forme d'une contre-proposition au projet de Pilcher. Suite aux modèles prospectifs élaborés par le surintendant du complexe qui rendent compte de l'inévitabilité d'un épuisement des ressources disponibles au sein de ce système clos qu'est Wayward Pines, et donc d'une entropie qui gagne la dernière civilisation humaine sur Terre, Burke propose aux habitants de Wayward Pines un nouveau plan de sauvetage. Il s'agit d'adopter d'un mode de vie néo-agricole, autarcique et écologiquement soutenable. Mais la menace représentée par les aberrations proscrit son application immédiate, dans la mesure où elle nécessite une migration vers le sud, soit vers un climat plus clément, et donc hors de l'enclave sécurisée de la ville. Animé par la croyance selon laquelle l'être humain, au cours de son évolution, s'est montré capable de gentillesse et de coopération grâce à l'émergence d'un mode de vie agricole et du langage, Burke propose aux survivants de se replacer en état de cryogénie pour une durée de 70 000 ans, dans l'espoir que les aberrations connaîtront, dans le délai, une évolution similaire à celle qu'a connue l'humanité après sa sédentarisation, favorisant ainsi une cohabitation pacifique avec eux dans le futur. Dès lors, il propose, en quelque sorte, une médiance « néo-prémoderne », « néo-préindustrielle ». Suivant Bauman (2005), il oppose au projet de Pilcher et à l'habitat des aberrations, qui relèvent tous deux de l'utopie du chasseur, une utopie du garde-chasse.

Au regard porté sur le passé récent dans *Wayward Pines*, signalé par le rétro et le mythe de l'innocence de l'après-guerre, dont la médiance suburbaine fordiste se voit discréditée, un autre est préféré, empreint d'une nostalgie non moins restauratrice pour une ère prémoderne, préindustrielle, et tout aussi idéalisée. Le goût de Burke pour ce passé lointain se nourrit à même la réflexivité du rétro, en ce sens qu'il émerge du constat de l'insoutenable écologie de la médiance suburbaine fordiste et de l'échec de sa restauration. La médiance alternative que propose Burke, quant à elle, vise à mettre fin à la consommation insoutenable de l'environnement (technique) et à sa consommation esthétique (symbolique) en promouvant un habiter soutenable et un mode de vie agricole où la nature n'est plus tenue à distance du sujet, mais cultivée (l'habitant s'y projette par le biais de la technique). Toutefois,

alors qu'elle assimile la gentillesse et la cohabitation pacifique à un mode de vie agraire, autosuffisant et écologiquement soutenable, cette perspective restauratrice concurrente délaisse momentanément la posture critique de l'attitude rétro pour embrasser d'un regard acritique – dépourvu de la distance propre à la nostalgie réflexive – un nouveau mythe de l'innocence perdue à reconduire dans le futur : non celui d'un après-guerre américain idéal, mais le mythe d'une innocence préindustrielle et prémoderne, mu lui aussi par une aspiration pastorale, mais exprimé, cette fois, par un retour à la terre. En ce sens, entre attitude rétro et velléité de reconduction du passé prémoderne, *Wayward Pines* met non seulement en dialogue deux médiances ; il met également en scène une guerre des nostalgies restauratrices.

Le goût de Burke pour le passé préindustriel recèle potentiellement, lui aussi, ses propres impensés lorsqu'il se matérialise dans un projet de sauvetage concurrent de celui de Pilcher, car si le dispositif de mise en coprésence des médiances de *Wayward Pines* problématise la nostalgie fordiste, il laisse en suspens l'examen de la nouvelle médiance proposée. En effet, la trilogie se termine par un bond en avant de 70 000 ans dans le futur, sans que rien ne soit dit des modalités d'application concrètes ni des conséquences du projet de sauvetage de Burke, qui se présente avant tout comme un acte de foi. Il y a là, en d'autres termes, une volonté de restaurer un autre passé idéalisé, fruit d'une nostalgie non problématisée par le texte, puisque les relations écroumérales dont rend compte la médiance néo-préindustrielle demeurent au stade de la simple virtualité, sans être interrogées. La distance réflexive de *Wayward Pines* ne semble donc valoir que pour l'examen de la nostalgie rétro de Pilcher.

Conclusion

Dans les dernières décennies, on peut constater un engouement pour les fictions post-catastrophiques, comme en témoigne la popularité des séries télévisées *The 100* et *Into the Badlands*, des jeux vidéo *Fallout* et *The Last of Us*, et des romans *The Maze Runner* et *The Hunger Games*. Bon nombre de ces œuvres, mar-

quées par une tension entre dystopie et utopie, expriment, en termes mésocritiques, un rejet de l'habiter contemporain et un goût pour des formes d'habiter nostalgiques, issues d'une relecture du passé récent ou lointain, industriel ou préindustriel. Pensons à la Conquête de l'Ouest dans *The Postman* et *Jon Shannow*, ou au Moyen Âge dans le dernier tiers de la série de bandes dessinées *The Walking Dead*. Pour Bauman (2017), l'aspiration utopique constitue ce par quoi l'on porte son regard vers le futur afin d'échapper à l'obscurité du passé, alors que la rétrotopie désigne, à l'inverse, une fuite nostalgique vers le passé par crainte du futur. Si le XIX^e siècle a constitué un terreau fertile pour l'utopie et le XX^e siècle, pour la dystopie, il convient de se demander, à la lumière du concept de Bauman, si ce début de XXI^e siècle, fortement marqué par la conscience des catastrophes environnementales, ne constituerait pas l'époque privilégiée de la rétrotopie. Dans un tel cadre, le rétro ne s'avèrerait, somme toute, qu'une manifestation parmi d'autres d'un malaise de l'habiter dont témoignent plus largement les rétrotopies.

Références

- Bauman, Z. (2005). *Melting Modernity: Living in Utopia*. Dans *Ralph Miliband Public Lecture*. London School of Economics and Political Science. Disponible à : <https://bit.ly/2BbyBai>
- Bauman, Z. (2017). *Retrotopia*. Cambridge, Polity Press.
- Berque, A. (2000a). Cybèle et Cyborg : Les échelles de l'écoumène. *Urbanisme* 214, 40-42.
- Berque, A. (2000b). *Écoumène : Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Belin.
- Berque, A., Bonnin, P., & Ghorra-Gobin, C. (2006). Introduction. Dans A. Berque, P. Bonnin & C. Ghorra-Gobin (Éd.), *La ville insoutenable*. (pp. 9-18). Paris : Belin.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York : Basic Books.
- Chase, M. & Shaw, C. (1989). The Dimensions of Nostalgia. Dans M. Chase & C. Shaw (Éd.), *The Imagined Past: History and Nostalgia*. Manchester – New York : Manchester University Press.
- Crouch, B. (2015a). *Wayward Pines. Livre 1*. Montréal : Flammarion Québec.
- Crouch, B. (2015b). *Wayward Pines. Livre 2*. Montréal : Flammarion Québec.
- Crouch, B. (2018). *Wayward Pines. Livre 3*. Paris : J'ai lu.
- Duret, C. (2017). Défense et subversion de la thèse de l'ordre naturel au sein de la communauté górenne de Second Life : Quand la transtextualité rencontre la rhétorique

- procédurale. *Loading...: The Journal of the Canadian Game Studies Association* 10(16), 129-148.
- Duret, C. (2018). Comment le jeu vidéo pense l'expérience du milieu urbain : Une analyse mésocritique de *Dead Rising 3*. *Conserveries mémorielles*, 22.
- Fantin, E. (2018). La publicité nostalgique d'elle-même. Du discours à l'objet de la consommation. *Recherches en communication* 46, 117-130.
- Ghorra-Gobin, C. (2010). La structure spatiale de la ville américaine : Urbaphobie ou ambivalence ? Dans J. Salomon Cavin & B. Marchand (Éd.), *Antiurbain : Origines et conséquences de l'urbaphobie*. (pp. 79-91). Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Guffey, E. (2006). *Retro: The Culture of Revival*. Londres : Reaktion Books.
- Halpern, R. (2006). *Norman Rockwell: The Underside of Innocence*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Pire, B. (2002). Jonathan Franzen, littérairement correct : À propos de *The Corrections*. *Revue française d'études américaines* 4(94), 45-50.
- WCED. (1987). *Our Common Future*. Oxford : Oxford University Press.
- Wilson, J. (2005). *Nostalgia: Sanctuary of Meaning*. Duluth : University of Minnesota Duluth Library Press.

