



Revue nordique des
études francophones
NORDIC JOURNAL OF FRANCOPHONE STUDIES

La destruction d'un élevage industriel : étude narrative d'un *topos* des fictions de l'agrobusiness

ARTICLES DE
RECHERCHE

JULIEN DAILLÈRE 



STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS

RÉSUMÉ

Bien qu'il ait déjà été repéré par la critique et qu'il soit très bien représenté dans la littérature contemporaine, en particulier dans les fictions qui prennent pour objet les élevages intensifs modernes, le *topos* de la destruction d'un élevage industriel n'a encore pas fait l'objet d'une étude particulière. Cet article entend esquisser un ensemble de traits saillants qui permettent d'identifier cette « configuration narrative récurrente » dans un ensemble de romans de langue française parus aux XX^e-XXI^e siècles ; il se focalisera plus particulièrement sur deux romans des années 2010 : *Règne animal* de Jean-Baptiste Del Amo et *180 jours* d'Isabelle Sorente.

ABSTRACT

Although it has already been identified by critics, the *topos* of the destruction of a factory farm, well represented in contemporary literature, has not been the subject of any study. The purpose of this article is to outline several features to identify this "recurring narrative configuration" in a collection of French-language novels published in the 20th and 21st centuries, and more specifically in two novels from the 2010s: *Règne animal* by Jean-Baptiste Del Amo and *180 jours* by Isabelle Sorente.

CORRESPONDING AUTHOR:

Julien Daillère

Université Jean Moulin
Lyon 3, FR

julien.daillere@univ-lyon3.fr

MOTS-CLÉS :

littérature contemporaine ;
topos ; études animales ;
élevage industriel ;
effondrement ; fiction

KEYWORDS:

contemporary literature;
topos; animal studies; factory
farm; collapse; fiction

TO CITE THIS ARTICLE:

Daillère, J. (2025). La destruction d'un élevage industriel : étude narrative d'un *topos* des fictions de l'agrobusiness. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 8(1), pp. 19–31. DOI: <https://doi.org/10.16993/rnref.129>

Depuis une vingtaine d'années, les récits de fiction prenant pour objet l'élevage industriel se multiplient : certains textes y consacrent une simple description ponctuelle au détour d'une page ou d'un chapitre tandis que d'autres, de plus en plus nombreux dans le champ de la littérature francophone,¹ le considèrent comme un lieu pivot pour leur intrigue de sorte qu'ils constituent aujourd'hui un véritable sous-genre littéraire² qui coïncide avec le caractère hégémonique de ce type d'élevage dans les sociétés occidentales.³ Alors que le sous-genre s'élabore autour de personnages-types (l'éleveur, le patron d'élevage, le militant antispéciste...) et de séquences-clés (la scène de repas « à couteaux tirés » opposant viandards et végétariens, la visite en élevage ou en abattoir...), cet article sera consacré plus précisément à l'étude d'un de ses *topoi*, celui de la destruction de l'élevage industriel. S'il a été à juste titre repéré par Anne Simon,⁴ une étude narrative est essentielle pour cerner les contours et les enjeux d'un passage fatidique de ces fictions.

Je m'appuierai sur la définition que donne Michèle Weil du *topos* comme d'une « configuration narrative récurrente » (Weil, 2016, 1). Il est avant tout une « configuration », c'est-à-dire un ensemble formé de plusieurs composantes qui permettent de l'identifier efficacement ; « narrative », cette configuration fait appel au récit et peut être résumée en une phrase ; « récurrente » enfin, car c'est la répétition d'une même séquence dans des textes différents qui permet de le constituer comme tel.

Dans le cas du *topos* de la destruction, on retrouve bien ces trois critères. Acmé du récit, moment cathartique situé majoritairement vers la toute fin de l'intrigue fictionnelle, à un moment charnière et après une progressive montée en pression, cette séquence d'ébranlement ou d'effondrement libère, parfois violemment, les tensions accumulées précédemment. Elle représente un passage obligé des fictions de l'agroalimentaire, même si elle peut faire l'objet d'un traitement original par les écrivains et peut varier aussi bien en longueur (quelques lignes ou plusieurs pages) qu'en registres (allant du tragique au burlesque). Elle constitue au minimum un moment de désordre, de bouleversement et peut aller jusqu'à une remise en cause du bien-fondé de l'élevage.

Mon étude se veut en synchronie et portera essentiellement sur des romans contemporains de langue française. Je chercherai à montrer en quoi ce *topos* consacre bien souvent la fin d'un monde, à défaut de vouloir prévenir la fin du monde. Emblème des angoisses et des maux de notre temps, il révèle des inquiétudes multiples, liées aux problématiques environnementales, aux questions d'éthique animale, aux difficultés que rencontrent certains groupes sociaux et à l'effondrement de certaines valeurs. Il met en exergue des visions et des sensibilités singulières, aussi bien sur la question de l'élevage industriel que sur ce qu'il peut représenter dans le sens où cet objet a des potentialités métaphoriques.

Dans un premier temps, je commencerai par esquisser un tour d'horizon de ce *topos* dans un petit groupe de textes, sans viser à l'exhaustivité, en élaborant plusieurs hypothèses de regroupements. Ensuite, je proposerai un essai de classification des composantes qui permettent de le repérer dans des romans parfois radicalement différents. Enfin, ma troisième partie sera consacrée à l'étude des scènes de destruction de l'élevage industriel au sein de deux romans des années 2010 : *Règne animal* de Jean-Baptiste Del Amo (2016) et *180 jours* d'Isabelle Sorente (2013).

I. TOUR D'HORIZON D'UN *TOPOS* LITTÉRAIRE RÉCENT ET VARIÉ

On retrouve cette séquence d'ébranlement ou de destruction dans de nombreuses fictions de l'élevage industriel, raison pour laquelle je propose, plutôt qu'une liste absconse et sans grand intérêt, une typologie qui permet d'emblée de comparer les œuvres et de les interpréter à l'aune de ce passage obligé.

Une première opposition se dessine entre des textes où le *topos* est présent (la norme) et ceux où il est absent (l'a-normal). Dans *Deux kilos deux* (Bartholeyns, 2019), l'inspecteur vétérinaire Sully Price mène une enquête loin de chez lui après le dépôt de deux plaintes contre l'élevage de poulets Voegelé SA. Après avoir découvert qu'un groupe de jeunes était à l'origine de cruautés à l'encontre des bêtes, ces derniers sont arrêtés et Sully reprend la route. L'absence du *topos*

de la destruction est en cela signifiant et révèle une faillite morale car, malgré le succès de l'enquête, un goût d'inachevé demeure. Comme l'affirme Frédéric Keck,

[l]e drame de *Deux kilos deux*, c'est qu'il n'y a rien à reprocher à Frederick [Voegelé], aucun écart significatif aux normes en vigueur : c'est plutôt l'élevage industriel lui-même, quelles que soient ses normes, qui pose problème. (Keck, 2020)

Le *topos* de la destruction, mis en défaut, peut aussi se renverser en *topos* de l'*auto-destruction* : l'échec de la remise en cause de l'exploitation animale intensive mène dans certains cas à la mort, voire au suicide. La nouvelle « Les porcs » de Sylvain Tesson (2022) se présente comme une lettre signée par un certain Edward Oliver Nowils, éleveur en système porcin hors-sol. Il s'interroge dans celle-ci sur les raisons ayant conduit l'élevage à une telle monstruosité, avant de conclure par les mots suivants : « Quand on lira ces lignes, je me serai pendu depuis un moment » (2022, 45). Suicide aussi dans *Sérotonine* de Michel Houellebecq (2020), roman dans lequel un éleveur se révolte avant de mettre fin à ses jours, épuisé et acculé par les baisses de prix et l'injonction à produire plus.⁵

Un deuxième regroupement des œuvres permet de les classer selon le niveau de destruction de l'élevage. Un degré zéro de la destruction permettrait de classer celles qui échouent à l'ébranler (Gil Bartholeyns). Au niveau supérieur, la destruction est symbolique : elle ne consiste pas tant en la désagrégation physique des bâtiments que dans le travail de sape de ses présupposés idéologiques. Dans *180 jours*, Martin et Camélia détruisent symboliquement l'élevage de « La Source » en nommant individuellement chaque bête, comme pour contrer la violence qui consiste pour les porcs à n'être qu'un numéro indistinct dans une foule de milliers d'individus. La destruction peut franchir un degré si le récit aboutit à la dégradation matérielle, quoique mineure ou partielle, des bâtiments. Dans *L'Étourdissement*, Joël Egloff (2006) propose une « destruction » burlesque de l'abattoir par le crash d'un avion à proximité qui, en réalité, occasionne plus de peur que de mal.

Et soudain toutes les lumières s'éteignent. Les machines s'arrêtent. Je me dis que cette fois, ça y est, c'est fichu, le temps s'est figé pour de bon. Et alors c'est un grondement terrible qu'on entend, prolongé d'un sifflement qui s'éloigne et s'achève au loin par un coup de tonnerre d'une telle force que tout le bâtiment en tremble. « Nous y voilà, je me dis. C'est donc maintenant, la fin du monde. » Et puis un silence pesant se pose sur nous. On se cherche des yeux dans la pénombre. On entend plus que quelques beuglements inquiets.

Le temps de réaliser que c'est un avion qui vient de nous raser et je me précipite dehors. (Egloff, 2006, 109)

Narré à la première personne du singulier en focalisation interne, l'épisode révèle l'appréhension et surtout l'incompréhension du personnage face à la rupture d'un temps répétitif et rébarbatif qui est celui du travail à la chaîne d'abattoir. Ses réactions sont disproportionnées (« C'est donc maintenant, la fin du monde »), celui-ci s'attarde sur ses sensations avant la révélation du fin mot de l'histoire, la chute incongrue d'un avion à proximité. Enfin, la destruction peut être totale et définitive : désintégration par le feu dans *Règne animal* ; meurtre des poulets et des proches de l'héroïne dans *Le chant du poulet sous vide*.⁶

Une troisième dichotomie permet de trier les textes selon les causes de la destruction. Elles peuvent être exogènes, c'est-à-dire liées à des catastrophes externes à l'élevage : la sécheresse de l'été 1976 et l'orage cataclysmiques qui s'ensuit sont à l'origine de l'anéantissement de la poussinière dans *Le milieu de l'horizon* ; une maladie infectieuse cause la mort de tout un cheptel dans *Règne animal* ou dans le film *Petit paysan* d'Hubert Charuel (2017). Les causes sont toutefois plus souvent endogènes, en lien avec l'activité humaine, pour deux raisons. D'une part, les protagonistes sont parfois directement responsables de l'effondrement de l'élevage, par le meurtre (*Le chant du poulet sous vide*) ou l'embrasement volontaire (*Règne animal* ; *La part animale*). D'autre part, l'aspect exogène est parfois même à nuancer : la sécheresse est chez Roland Buti une métaphore du réchauffement climatique dont l'origine est humaine ; les virus et autres bactéries sont souvent provoqués par les conditions d'enfermement des bêtes en « hors-sol », bêtes dont le système immunitaire est fortement fragilisé.

Cette diversité dans l'écriture des modalités du *topos* se confirme enfin dans la manière de le traiter : les textes peuvent faire varier les registres, allant du tragique... au burlesque. D'une part, le tragique semble réinvesti dans la sphère littéraire. Jean-Pierre Dupuy parle de « retour du tragique » pour évoquer le monde contemporain, marqué par un sentiment d'effondrement généralisé de nos sociétés : « l'humanité est devenue capable de se détruire elle-même, soit directement par la guerre nucléaire, soit indirectement par l'altération des conditions nécessaires à sa survie » (Dupuy, 2004, 25). Contrairement au fatalisme de la tragédie antique, ce nouveau *fatum* ne serait pas dû à un manque de puissance mais résulterait « d'un excès de puissance, plus précisément de l'impuissance à maîtriser la puissance » (Dupuy, 2004, 50). En voulant se rendre comme maître et possesseur de la nature, pour reprendre Descartes, l'être humain, victime d'*hybris*, a engagé un rapport de force avec la nature, nouvelle *némésis*. Le fantasme de contrôle techniciste de la nature par les zootechniciens, émergeant au XIX^e siècle et pleinement réalisé au siècle suivant, fait l'objet d'une sérieuse remise en question au XXI^e siècle. L'élevage industriel apparaît alors comme la métaphore de cette démesure humaine. Le « hors-sol » vise en effet à s'affranchir des conditions naturelles pour créer un élevage entièrement artificiel, en modifiant les paramètres climatiques (lumière artificielle, alimentation automatisée, température modulable), mais aussi génétiques (sélection opérée sur les bêtes afin d'améliorer leur rendement). Dans certains textes, le *topos* de la destruction de l'élevage semble inéluctable comme pour illustrer la déroute que représente ce mode d'exploitation animale moderne. L'épigraphie qui ouvre *Le milieu de l'horizon*, tirée de la *Gazette de Lausanne*, inscrit tout le roman dans un schéma tragique : « Nous estimons que [...] chaque jour de beau temps qui s'écoule est un pas vers la catastrophe » (Buti, 2016, 7). La *katastrophê*⁷ prend tout son sens alors que canicule et sécheresse se conjuguent pour mener à un dénouement cataclysmique. La tempête finale, réécriture du mythe du déluge, détruit l'« arche » que représente la poussinière industrielle. À la mort des bêtes s'ajoute celle du jeune Rudy, atteint du syndrome de Down et recueilli dans son enfance par le père du protagoniste pour l'aider aux tâches de la ferme. Personnage-type de l'Idiot ou de l'Innocent,⁸ il ne survivra pas à la destruction de l'élevage industriel et symbolise avec son décès la fin d'une certaine innocence vis-à-vis de l'exploitation animale capitaliste. Le motif de l'épidémie, topique de la tragédie antique, est volontiers réactualisé en littérature depuis le traumatisme réel de l'encéphalopathie spongiforme bovine (ESB), dite maladie de la vache folle, qui a entraîné une véritable panique dans les années 1980. Dans le film *Petit paysan*, une épidémie bovine se déclare dans toute la France. Pierre, éleveur laitier, fait tout pour cacher aux autorités la maladie de ses bêtes, allant jusqu'à substituer ses vaches avec celles d'éleveurs voisins par crainte que l'on procède à l'abattage préventif de tout son cheptel. Il ne pourra néanmoins pas empêcher l'inéluctable, comme le personnage de Joël qui, dans *Règne animal*, doit lutter seul et en vain contre une épidémie qui touche progressivement toutes les truies de la porcherie.

Toutefois, l'humour n'est pas absent de ces œuvres qui prêtent *a priori* peu à rire. D'après Yves Citton et Jacopo Rasmi, « [a]u-delà de l'alternative manichéiste entre un optimisme (forcément insouciant) et un pessimisme (forcément réaliste), il se pourrait qu'une des meilleures écoles de chute soit celle du registre comique » (Citton et Rasmi, 2020, 154). Cette veine aurait même une vertu : « désamorcer les prétentions humaines (généralement masculines), en les resituant dans une condition terrestre incertaine, incontrôlable et littéralement 'caduque' (encline à chuter) » (Citton et Rasmi, 164). Le décalage burlesque et la discordance grinçante permettraient ainsi de dégonfler l'*hybris* par d'autres moyens que ceux de la tragédie. Dans *La Part animale* (Bichet, 1994), la destruction de l'élevage de poussins révèle son potentiel comique pour au moins deux raisons. Si les causes de la désintégration restent troubles (accident ou crime ?), la piste de la vengeance est la plus plausible dans un roman qui tient du vaudeville : Henri Chaumier, trompé par sa femme, apprend qu'il est cocu⁹ lorsque celle-ci révèle par mégarde le nom de l'amant dans son sommeil. Orgueilleux, touché dans sa virilité, le paysan est soupçonné d'avoir mis le feu lui-même à l'élevage alors géré par son épouse. Ensuite, l'incendie est traité dans un style héroï-comique, à « hauteur de poules », au cours d'une scène où celles-ci croient livrer un combat épique qui débouche sur une mort drôle et glorieuse.¹⁰ Lucie Rico use du registre burlesque lors de la séquence de destruction de l'élevage qui court, par crimes successifs, des chapitres XXVI à XXIX. Dans le dernier chapitre du roman, Paule s'apprête à tuer son conjoint après avoir donné la mort à son associé Fernand et à tous ses poulets. La mort de Louis ne semble pas si différente à ses yeux de la mort de ses bêtes. Il leur est d'abord comparé : « Il voudra fuir, comme les poulets à la ferme » ; son cri est même interprété

comme un « piaillage d'amour » (Rico, 2021, 242) ; enfin, il fait l'objet d'une biographie de poulet qui finit de l'animaliser. Cette biographie, sorte de *reductio ad pullum*, emploie un lexique habituellement réservé aux animaux¹¹ qui permet de parachever sa métamorphose en volaille. Avec la biographie suivante, consacrée à Paule, le couple rejoint de manière parodique la lignée mythique des époux maudits et séparés par la mort.

Le *topos* de la destruction est donc marqué par un certain art de la *varietas*. Il est cependant identifiable grâce à des composantes similaires d'un texte à l'autre, ce que Michèle Weil appelle des « toposèmes » (Weil, 2016, 6).

II. LES COMPOSANTES DU *TOPOS*

Trois grandes familles de caractéristiques (au moins) peuvent être mises en avant pour repérer et définir la scène de destruction de l'élevage industriel : elles sont d'ordre narratif, thématique et fonctionnel.

1) LE DÉNOUEMENT DE L'HISTOIRE

D'un point de vue narratif, tout d'abord, ce *topos* constitue très souvent le dénouement du récit, la dernière grande action, l'acmé qui mène à l'état final et à un nouvel équilibre.¹² La scène de destruction de l'élevage se situe donc fréquemment à la fin du roman sans être à la *toute fin*, c'est-à-dire qu'elle laisse quelques pages pour présenter la situation finale. Elle réactualise en ce sens l'étymologie grecque de la *katastrophê* : c'est un moment de rupture dans l'intrigue, un point de non-retour après quoi tout change pour les protagonistes. Le *topos* est donc souvent suivi de quelques pages conclusives qui marquent un contraste fort avec la séquence de destruction. Une ellipse temporelle peut par exemple venir accentuer la rupture entre un avant et un après, ou un changement de focalisation. L'avant-dernier chapitre du *Milieu de l'horizon* est ainsi consacré à l'orage dévastateur et à ses conséquences dramatiques sur la ferme du père de Gus tandis qu'au dernier chapitre, les enfants sont devenus adultes et ont quitté la ferme familiale où leur père, mutique et retranché, a continué seul le travail de la terre. La rupture est encore plus grande, car définitive, quand elle s'achève sur la mort d'un ou de plusieurs personnages centraux de l'intrigue : suicide annoncé du narrateur dans « Les Porcs » ; assassinat prémédité des proches de Paule (suivi d'un suicide ?) dans *Le chant du poulet sous vide*.

Si le bouleversement semble brutal, il est pourtant souvent prévisible dans la mesure où le temps long du roman permet à l'autrice ou à l'auteur de disséminer entre les lignes des indices, effets d'annonces et autres présages. La destruction d'un élevage apparaît finalement moins comme un coup de théâtre que comme la conséquence d'un désastre annoncé. Au niveau intra-diégétique, des grains de sable, lignes de faille, ou rouages qui se grippent sont autant d'indices du mal-être des personnages dont la nature peut être diverse. La souffrance de l'éleveur Camélia est mise en mots, en italiques, dès l'apparition du personnage au chapitre 2 de *180 jours* : « *Il ne peut plus supporter leurs cris, il a l'impression qu'il les comprend* » (Sorrente, 2013, 22). L'empathie, proscrite en élevage industriel afin de ne pas trop s'attacher à des bêtes qui souffrent indubitablement, est pourtant l'une des qualités du personnage. Un tour d'écrou supplémentaire est donné lorsque celui-ci se prend d'affection de manière irraisonnée pour la truie Marina jusqu'à refuser de la mener à l'abattoir alors qu'elle vient de massacrer sa progéniture :

C'est ainsi que Laurence et Camélia sont devenus complices du crime d'infanticide de la truie numéro 100788, dite Marina. À partir de là, tout s'est enchaîné pour le pire, comme s'ils avaient pris la mauvaise direction à un carrefour. (Sorrente, 2013, 246-247)

Le rouage de l'élevage se grippe et mène à la scène finale où Martin et Camélia décident une nuit de renommer toutes les bêtes de « La Source ». D'autres indices peuvent être repérés à un second niveau, extra-diégétique. *180 jours* s'ouvre sur une sorte de fable ou d'énigme, en apparence sans lien avec l'histoire qui suit (Sorrente, 2013, 9), mais devant être prise au sérieux par sa présence liminaire. On comprend à la toute fin, après la scène de destruction de l'élevage, que ce court paragraphe était le fin mot du *topos* : le « gyrophare » mentionné est en réalité celui d'une ambulance venue secourir Martin, grièvement blessé par le verrat Tyson. La fable fait même l'objet d'une réécriture cette fois-ci contextualisée, à la fin de la séquence (Sorrente, 2013, 440).

Deux grands thèmes, liés entre eux, sont centraux et presque toujours présents pour repérer le *topos* de la destruction de l'élevage industriel : la violence et la mort. La violence est d'une part psychique : elle conduit à ce que la folie ou du moins l'irrationnel l'emporte sur le monopole du chiffre et sur l'aspect rationnel techniciste étouffant de l'élevage intensif. Dans *Règne animal*, le personnage de Joël lutte en vain contre l'accumulation de déjections jusqu'à perdre pied. Il ne répond plus au téléphone et laisse les porcs se dévorer entre eux. La retranscription de leur point de vue permet de prendre la mesure de la déroute du personnage (1), ce qui n'est pas sans rappeler celle de Paule à la fin du *Chant du poulet sous vide*, elle-même vue à travers le regard de Louis, son compagnon (2).

Ils voient passer l'homme qui avance à petits pas dans les allées, se retenant aux planches et aux barres des enclos pour arracher ses bottes à la succion du lisier. Son visage, son cou, ses mains et ses avant-bras sont eux aussi souillés par la merde et les sanies. Ses yeux passent d'une bête à l'autre, sans les voir. (1) (Del Amo, 2016, 409)

Le genou de Paule craque, puis son cou. Louis lève les yeux. Il la voit. Elle est très rouge, avec tout ce sang sur elle (2) (Rico, 2021, 242).

La description du visage, noir de « merde » pour l'un et rouge de sang pour l'autre, révèle l'aliénation des deux héros qui ne prennent même plus la peine de soigner les apparences. La violence devient physique quand elle fait appel au motif des armes à feu. Hannah Cornelus a repéré, dans le roman de Lucie Rico, la présence du fusil dès le début de l'histoire. Pour l'autrice, l'objet symbolise, avec l'urne, l'héritage familial :

Les seuls objets d'importance sont des objets qui sont là au début du livre et échappent au principe de consommation : l'urne de la mère et le fusil familial. Des héritages auxquels il faut trouver une fonction. Et ce n'est qu'à la fin du livre que Paule découvre ce qu'elle veut en faire, et qu'en effet, les coups sont tirés. Finalement, le chemin du livre, c'est de s'approprier l'héritage, à sa manière (Cornelus, 2021).

L'arme, outil de mort, peut être tournée vers autrui, qu'il s'agisse d'un animal (le verrat Tyson dans *180 jours*) ou d'un humain (Louis dans *Le chant du poulet sous vide*), ou bien vers soi-même et conduire au suicide (Aymeric dans *Sérotonine*). La violence peut aussi mener à la destruction physique des bâtiments : inondation de la poussinière dans *Le Milieu de l'horizon*, délabrement de l'élevage d'Aymeric dans *Sérotonine* ; incendie du poulailler dans *La Part animale* ou de la porcherie dans *Règne animal*.

En outre, la séquence de destruction de l'élevage fait appel à deux grands mythes bibliques : le déluge et l'apocalypse. Déluge d'eau au cours d'une averse comparée à un bombardement dans le roman de Roland Buti :

- Il y a de l'électricité dans le ciel.
- C'est peut-être la fin du monde.
- Ça va péter.

C'est à ce moment précis que les premières gouttes ont éclaté sur le sol avec un bruit de missiles atteignant leurs cibles : un, puis trois, puis dix, puis d'innombrables impacts assez violents pour soulever la poussière autour de nous. (Buti, 2016, 193)

Déluge de feu ou *ekpyrosis* dans les romans d'Yves Bichet et de Jean-Baptiste Del Amo. Face au cataclysme, l'arche que représente l'élevage industriel apparaît non comme le refuge face aux violences du monde extérieur, mais comme le foyer de celle-ci,¹³ renversant la topique biblique en un envers négatif. Ainsi, dans *Règne animal*, « Serge songe que l'élevage couve tous les feux de l'enfer, menaçant de jaillir comme d'un Vésuve, de les ensevelir s'ils cessaient de le purger ou de l'alimenter » (Del Amo, 2016, 271). L'élevage, loin d'être un rempart propre à contenir et à protéger en son sein les espèces qui composent la planète, ressemble plutôt à un enfer hostile et menaçant, prêt à exploser à tout moment. De fait, le mythe de l'apocalypse est très souvent évoqué dans les séquences de destruction des fictions de l'élevage industriel. À la fin de *180 jours*, Martin reconstitue *a posteriori* les propos de Tico, la jeune militante antispéciste,

avant qu'elle n'intervienne avec ses comparses dans l'élevage où les deux hommes sont occupés à donner un nom à tous les porcs. Elle tient un discours assez moraliste et pessimiste sur l'être humain : « La culpabilité et la haine de soi ne sont que la contrepartie d'une haine générale que se porte l'espèce humaine, pour avoir créé volontairement toutes les conditions de l'apocalypse » (Sorrente, 2013, 429). Dans *Règne animal*, l'effondrement de la porcherie semble être une réécriture des dix plaies d'Égypte présentes dans *l'Apocalypse de Jean* : le lisier, les rats et les nuées de mouche, la maladie qui tue les porcs, le ciel rouge et « La Bête » qui s'est enfuie, tout conspire à faire de la séquence de destruction une apocalypse nouvelle, mais une « apocalypse sans royaume » pour reprendre l'expression que Jean-Paul Engélibert emprunte lui-même à Günther Anders (Engélibert, 2013), dans le sens où la destruction mène, bien souvent dans la littérature contemporaine, à l'absence de transcendance et d'arrière-monde édénique. Une atmosphère de fin du monde plane sur les différents textes : Gus évoque dans *Le milieu de l'horizon* « la fin du monde de [s]on enfance » (Buti, 2016, 10). Mais plus que de fin du monde, c'est de la fin d'un monde dont il faudrait parler. Fin qui n'est pas sans espoir ni possibilité de dévoilement, contrairement à ce qu'a pu dire Jean-Paul Engélibert. Selon Yves Citton, « la chute de nos modes de vie insoutenables, au-delà des problèmes qu'elle nous pose et des horreurs qu'elle nous promet, sera l'occasion d'une massive désaliénation » (Citton, 2020, 44).

3) PERTE DE SENS ET SENTIMENT D'EFFONDREMENT

Quelles significations donner alors à ce *topos* apocalyptique ? Quelles fonctions joue-t-il au sein des romans dans lesquels il est présent ? J'en distinguerai deux,¹⁴ non excluantes l'une de l'autre, qui justifient l'écriture de ce *topos* et qui feront l'objet d'une analyse détaillée dans la partie suivante.

J'appelle « fonction de vigie » la première d'entre elles. Les fictions de l'élevage industriel sont toutes préoccupées, à différents degrés, par la question de l'effondrement, en lien avec des inquiétudes contemporaines. D'après Pablo Servigne et Raphaël Stevens, « [c]rises, catastrophes, effondrements, déclin... l'apocalypse se lit en filigrane des nouvelles quotidiennes du monde » (Servigne et Stevens, 2021, 13). Dans *L'Instruction* (Sorrente, 2023, 64), le chercheur qui a popularisé la notion d'effondrement, Jared Diamond (Diamond, 2005), fait l'objet d'un entretien avec le conjoint de la narratrice. L'élevage symbolise en effet un monde qui s'effondre, qui perd son sens et qui court à sa perte, comme le révèle le *topos* de la destruction. Au sein du texte littéraire, la méga-ferme est un objet singulier, à forte teneur métaphorique : « [e]mblème du capitalisme » pour Anne Simon (2014, 150), il suscite en tout cas chez les personnages une fuite en avant qui les mène fréquemment dans une impasse. La destruction peut agir comme « la prophétisation d'un effondrement » (Simon, 2018, 150), mais cette prophétisation est en même temps un moyen d'avertir le lecteur du pire. Mieux vaut prévenir (par les mots) que guérir (quand il est trop tard), c'est le sens de cette « fonction de vigie » dont Jean-Paul Dupuy résume l'esprit : « [c]'est parce que la catastrophe constitue un destin détestable dont nous devons dire que nous n'en voulons pas qu'il faut garder les yeux fixés sur elle, sans jamais la perdre de vue » (Dupuy, 2004, 84). Autrices et auteurs sont à leur manière des « lanceurs d'alerte » dans un monde en perte de repères. La fiction agit indirectement comme un *exemplum*, ou plutôt comme un contre-exemple qui vise à avertir de tel ou tel danger planant sur les sociétés occidentales. Dans *Le Milieu de l'horizon*, l'effondrement est celui d'un monde jugé étouffant dans tous les sens du terme. La société rurale patriarcale, représentée par le père de Gus, homme solitaire et taiseux, provoque le départ de sa femme, ainsi que celui de sa fille, Léa, jeune femme ambitieuse et désireuse de connaître le monde extérieur.¹⁵ Le traitement réservé à la poussinière révèle aussi un système inadapté, impuissant et désuet face aux menaces du réchauffement climatique et aux évolutions de la société.

La deuxième fonction, parfois corollaire de la première, est celle de « boussole ». Sans nécessairement proposer un contre-modèle de l'idéologie dominante, les fictions de l'élevage industriel peuvent suggérer en creux une direction nouvelle. Le *topos* de la destruction est très souvent la conséquence d'une prise de conscience des personnages après un long déni. Dans *Le chant du poulet sous vide*, Paule comprend l'aberration que représente l'élevage avicole intensif après s'être rendue dans un supermarché où s'accumulent dans les rayons des produits standardisés, sans identité propre. Si la fiction n'enjoint pas frontalement à la *tabula rasa* d'une révolution, elle invite peut-être le lecteur à une prise de conscience comme l'illustre l'action

des personnages lors de la séquence de destruction. Pour Yves Citton et Jacopo Rasmi, l'action est une réponse de la fiction à la perte de sens du monde contemporain : « ce qui mérite d'être inscrit dans nos mémoires collectives (*res gestae*) culmine dans un Acte, accompli par un sujet (tragique ou héroïque), avec pour résultat un Retournement (une 'catastrophe', une 'révolution') altérant d'un coup et pour toujours le sort des personnages concernés, et parfois à travers eux le destin du monde » (Citton et Rasmi, 2020, 44). Éclat de lucidité, clairvoyance retrouvée, l'acte qui mène au bouleversement ou à la désintégration de l'élevage (quand il ne mène pas à l'autodestruction) révèle qu'un autre monde est possible, que l'action, et même « l'activisme » selon Yves Citton, est souhaitable. Il en va de l'humanité des personnages et des lecteurs. Il nous reste à voir comment s'articule le *topos* dans deux romans aux visions radicalement différentes.

III. DU « BAPTÊME » INDUSTRIEL À L'EKPYROSIS

1) JEAN-BAPTISTE DEL AMO : VERSANT SOMBRE

Roman familial qui couvre, de 1898 à 1981, cinq générations, *Règne animal* est l'histoire d'une famille d'éleveurs qui s'écroule. Si la première partie couvre le début du XX^e siècle, dominé par l'élevage traditionnel, l'héritage laissé par la « génitrice » permet à sa fille, Éléonore, d'investir progressivement avec son mari Marcel dans une porcherie industrialisée, scène principale de la seconde partie qui se déroule en 1981. Presque neuf pages sont dédiées au *topos* de la destruction de l'élevage (Del Amo, 2016, 405–413) qui intervient, sur le plan narratif, à la toute fin avant un court chapitre final centré sur « la Bête », un verrat aux capacités physiques hors-normes échappé de la porcherie.

La séquence de la désintégration est annoncée par divers indices disséminés tout au long du texte. Dès *l'incipit*, le thème de la maladie place la famille sous d'obscurs auspices. Le corps du père, d'aspect malingre, semble prêt à s'effondrer à tout moment (Del Amo, 2016, 14). La vigne elle-même n'est pas en meilleur état :

Autrefois, la famille de l'époux possédait de la vigne, mais les ravages du phylloxéra sur le vignoble n'ont pas épargné leurs quelques arpents de terre morcelés et caillouteux, et l'ancêtre, le père du père, s'est alors éteint du jour au lendemain et sans dire un mot. (Del Amo, 2016, 20)

La terre est maudite, la mort menace et c'est une infection porcine qui marquera, en 1981, le début de la descente aux enfers pour cette famille de Puy-Larroque, les bêtes étant emportées les unes après les autres jusqu'à l'embrasement final.

Une prolepse marque le début de la seconde partie avec le discours d'Éléonore à Jérôme, situé vraisemblablement après l'incendie de la porcherie.¹⁶ L'aspect tragique de la séquence de destruction à venir en est renforcé : celle-ci ne peut plus ne pas se produire. Éléonore inscrit même son discours sous le sceau du destin et de la malédiction. La vie de cette famille semble tout entière « guidé[e] par quelque main invisible – pourquoi ne pas dire le destin » (Del Amo, 2016, 214) et Éléonore paraît elle-même incapable d'« infléchir la course de cette fatalité qui est la nôtre » (Del Amo, 2016, 215). La tragédie est aussi prédite par le titre du dernier chapitre, intitulé « L'effondrement », même si l'origine est difficile à cerner. Il y va d'après Joël d'un « dérèglement bien plus vaste qui échappe à son entendement, quelque chose d'un mécanisme grippé, fou » (Del Amo, 2016, 297). Difficile donc de dire avec précision si les causes de l'effondrement sont endogènes ou exogènes.

Chronique d'une destruction annoncée, le roman finit par faire survenir le *topos* alors que deux des trois hommes ont fait défection à leur poste de travail. Henri, le père, atteint d'un cancer et obnubilé par la traque de la Bête, ne vient plus prêter main forte à ses fils mais erre, solitaire, dans les bois. Serge, fils d'Henri et frère de Joël, finit lui aussi par craquer et abandonner le travail lorsqu'il prend conscience de l'état de santé dramatique de son père. Joël se retrouve à devoir gérer sans aide un travail titanesque. Le *topos* est alors construit en quatre grands temps : 1) Joël lutte désespérément contre les déjections qui s'accumulent, alors que l'infection se généralise (p.405–407) ; 2) l'échange téléphonique avec le vétérinaire lui révèle la maladie dont meurent ses bêtes (p.407–409) ; 3) désespéré, Joël va chercher des bidons d'essence pour mettre le feu à la porcherie (p.409–410) ; 4) la destruction est appréhendée

d'un point de vue extérieur, celui de Jérôme qui revient de balade et découvre la porcherie en feu (p.409–413). D'abord construite sur un mode itératif, couvrant plusieurs jours ou plusieurs semaines comme pour montrer l'aspect insurmontable des tâches sans cesse à renouveler, la séquence passe ensuite au singulier : « Un matin, il est tiré d'un sommeil léthargique par la sonnerie du téléphone. Il décroche enfin » (Del Amo, 2016, 407). Le resserrement révèle une montée de la tension jusqu'à l'acmé, la révélation du vétérinaire, qui tombe tel un couperet, un point de non-retour. Celle-ci est progressive, en trois temps, par trois réponses qui sont autant de coups portés à Joël, *knocked-out* à la fin de l'échange : a) l'infection généralisée des truies ; b) la nécessité de l'abattage de l'ensemble des bêtes ; c) l'impossible indemnisation financière pour compenser les pertes. Ne reste plus pour Joël qu'à mettre le feu à la porcherie et peut-être à brûler avec elle dans un geste de désespoir total.

Un motif revient fréquemment jusqu'à envahir le *topos* de la destruction, celui de la crainte du débordement. Hybridation monstrueuse du mythe du déluge et de celui des écuries d'Augias, le motif hante les personnages tout au long du roman jusque dans leurs rêves : « Serge et Joël ont rêvé et rêvent encore de cette noyade, de la fosse à purin prête à les engloutir » (Del Amo, 2016, 294–295). Pour contenir ce lisier, la tâche est infernale car perpétuelle, cyclique. Dans le premier temps du *topos*, on voit Joël reproduire les mêmes gestes, ce qui est corroboré dans le texte par la répétition de verbes d'aspect itératif au sein de phrases à la construction syntaxique similaire : « la fosse à purin continue de se remplir [...] » ; « la merde continue de s'accumuler » (Del Amo, 2016, p.405). Travail démesuré, impossible pour un seul homme, il aboutit au débordement si redouté et mène à une apocalypse scatologique et abjecte :

La merde continue de s'accumuler dans les angles, formant bientôt des monticules puants et infectieux dans lesquels viennent pondre les mouches qui bourdonnent par nuées au-dessus des porcs, s'agglutinent à leurs yeux, leurs groins, tous les orifices. Des larves blanches ne tardent pas à éclore et à ramper par millions dans la boue qui déborde des rigoles d'évacuation et le long des allées aussi lentement et sûrement qu'une coulée de lave. (Del Amo, 2016, 405–406)

C'est un cauchemar infernal et dégoûtant que l'auteur nous donne à lire, l'accumulation des déjections semble même s'auto-alimenter et créer son propre écosystème morbide et organique. Cet extrait pourrait être tiré du scénario d'un film d'horreur. Les cadavres s'enchaînent, le cannibalisme devient la règle, la sauvagerie emporte tout et Joël n'a plus le temps de quitter la porcherie : il devient quasiment lui-même un « porc ».

Cette séquence de destruction totale vient *in fine* symboliser l'effondrement d'une famille rurale voire celle de la classe paysanne, coupée du monde, accablée par le poids de la religion, du patriarcat, du virilisme et dominée par la figure du père. Plus encore, comme le suggère le mot « nuit » qui clôt cette chronique familiale, le roman illustre le crépuscule d'une humanité dépassée par sa propre technique. Si le *topos* de la destruction marque cette chute, il est néanmoins suivi dans la narration par un chapitre conclusif sans nom qui retrace la fuite de la Bête et sa découverte du monde naturel. Ce passage d'où sont quasi absents les hommes témoigne peut-être d'une victoire (certes provisoire) du « règne animal » sur le « règne humain » déchu, emporté par le feu, dans un roman violemment critique de l'anthropocentrisme comme en témoigne l'attention à la souffrance des bêtes, bêtes qui semblent fuir, à l'issue du brasier, le règne humain maudit :

Le bruit d'un intense brasier crépite là-bas. Une cochette déboule de l'angle de la bâtisse, poussant une plainte stridente et ininterrompue. Elle traverse la cour, noire de suie, soies calcinées, les chairs à vif, laissant derrière elle une odeur de couenne brûlée. Soudain, à quelques mètres de l'enfant, elle ralentit, puis s'effondre, bascule sur le flanc, les pattes agitées de soubresauts. (Del Amo, 2016, 412)

Quand on lit ces lignes, on ne peut s'empêcher de penser aux « méga-feux » qui ont ravagé la planète ces dernières années et aux images d'animaux agonisant, essayant de fuir la destruction tragique de leurs habitats.

2) ISABELLE SORENTE : VERSANT LUMINEUX

Dans *180 jours*, Martin Enders est maître de conférences en philosophie. À la suite d'un dîner qui tourne mal, Dionys Marco, son maître à penser, lui propose de diriger un séminaire sur l'animal pour se racheter auprès de sa fille végétarienne Tico. C'est le début d'une enquête qui va le mener

dans une porcherie industrielle, aux côtés de Camélia, éleveur en pleine crise existentielle. Le *topos* de la destruction de l'élevage se situe entre les chapitres 35 et 36, deux chapitres avant la fin (Sorrente, 2013, 415–440). Des signaux annonçant une catastrophe potentielle peuvent être lus dès le début du roman. On l'a vu plus tôt, la fable qui ouvre le texte est en réalité une prolepse qui annonce l'issue de la séquence finale, après la libération des porcs et le choc entre le verrat Tyson et Martin. De plus, les personnages sont progressivement gagnés par des pulsions de violence. Camélia s'affaiblit au fil du texte : il dort moins, maigrit à vue d'œil et devient irascible. De même, Martin semble gagné par le désir d'en découdre avec ses proches à mesure que son enquête avance : au chapitre 25, la scène du repas-anniversaire chez lui se passe à couteaux tirés (Sorrente, 2013, 295–302) ; au chapitre 32, il empoigne son ami Dionys qui lui fait part de l'annulation de son séminaire à la suite de restrictions budgétaires, avant de se disputer avec sa conjointe Elsa qui le trouve bien trop investi dans son enquête. Tous les éléments de l'intrigue convergent vers cette séquence de dénouement, dont les causes semblent plus endogènes que dans *Règne animal*.

Scène singulatrice qui se déroule en une nuit, le *topos* est construit dans le roman en trois grands moments : 1) la destruction symbolique ou le « baptême industriel » de Martin et Camélia, qui nomment individuellement chaque bête (p.415–425) ; 2) la reconstitution du point de vue de Tico, l'origine de ses choix alimentaires et de son militantisme (p.426–434) ; 3) la destruction partielle ou la « libération animale » et la confrontation qui tourne mal avec les deux hommes (p.435–440). On le voit, *180 jours* propose en réalité une double scène de destruction de l'élevage. La première, conçue comme un « baptême industriel », est une forme de cérémonie visant à retrouver le sens de ce que représente l'élevage. Martin commence par détourner de sa signification principale un outil de mort, la bombe de peinture, destinée originellement à marquer les bêtes de réforme,¹⁷ pour en faire un outil de vie consacré à nommer les bêtes, à les individualiser. Geste *a priori* léger, pourtant loin d'être anodin dans la mesure où il concerne 15 000 bêtes, il se fait en musique et permet de retrouver une forme de spiritualité, de religiosité au sens étymologique du terme.¹⁸ L'âme de la truie Marina est évoquée, elle qui semble avoir rejoint un paradis non pas biblique mais malgré tout sacré, comme le suggère cet extrait empreint de mysticisme :

L'âme de la truie le sait, elle sait depuis le début que le voyage est sans retour,
comme une spirale immense qui embrase l'espace, regarde une dernière fois les
hommes qu'elle a aimés, comment pourraient-ils l'atteindre ? Elle qui contemple sur
Vénus le grand lac immobile où tout se résorbe et se tait. (Sorrente, 2013, 416–417)

Par le geste de baptiser les truies sur un fond musical, Martin et Camélia atteignent un « état de grâce » : « La musique nous donnait l'impression de marcher sur l'eau » (Sorrente, 2013, 418). Cette allusion christique, non dénuée d'humour, révèle néanmoins quelque chose de plus profond en regard du roman de Jean-Baptiste Del Amo. Là où l'auteur toulousain utilisait le motif de l'eau pour illustrer la crainte d'un débordement angoissant et dysphorique, Isabelle Sorrente en fait un emploi plus heureux et euphorique afin de suggérer un épanouissement possible et un modèle souhaitable en réinjectant une forme d'humanité dans l'élevage. Le motif persiste dans la phrase qui suit : « Comme si le couloir fermé par deux portes coupe-feu flottait sur l'océan depuis toujours [...] » (Sorrente, 2013, 418). Là où Joël semble se noyer, Martin et Camélia, de leur côté, flottent et parviennent à sortir la tête de l'eau. Dans un espace gagné par la bienveillance, l'empathie devient possible et les deux hommes se mettent plus facilement à la place des bêtes comme le montre l'usage du « comme si » et des modalisateurs : « Les truies opinaient du chef comme si tout ça les amusait. On dirait qu'elles n'ont pas peur, on dirait qu'elles comprennent ». Survient ensuite le sacrement du pardon à la toute fin de ce baptême, alors que Camélia interroge Martin sur la signification de l'action que les deux hommes, prêtres laïcs d'un nouveau genre, viennent de réaliser : « Je crois qu'on demandait pardon, on pardonnait tout ce qu'on pouvait, on pardonnait comme des fous » (Sorrente, 2013, 424).

Cette séquence de désintégration est néanmoins suivie d'une destruction plus concrète de la porcherie par des militants antispécistes menés par Tico, la fille de Dionys. La libération des cochons tourne mal car l'un des verrats sort de son enclos et charge la jeune femme. Martin se jette à sa place et se fait percuter violemment. Camélia parvient à tuer l'énorme animal d'un coup de fusil et les secours finissent par arriver alors que Martin, grièvement blessé, semble en proie à des hallucinations.

De ce *topos* de destruction, on peut tirer trois remarques. D'une part, la fonction narrative de la séquence est vérifiée : le *topos* est l'acmé du récit, un moment de rupture pour les personnages. Le chapitre suivant se passe trois mois après les faits : Camélia a quitté son travail pour suivre une formation afin de s'occuper de jeunes en réinsertion tandis que Martin s'est réconcilié avec Elsa et Dionys. Il garde les séquelles de son accident et marche avec une canne qui symbolise la sagesse acquise. Elle permet à Martin de regagner le cœur de sa femme et lui offre une supériorité intellectuelle sur Dionys. Le disciple devenu « vieux sage » a dépassé le maître :

[U]ne distance s'est installée, bien qu'il soit trop élégant pour me le faire remarquer. Elle s'est créée dès mon retour, comme si la canne au pommeau d'ivoire délimitait un cercle où il n'osait pas entrer. (Sorente, 2013, 448)

D'autre part, la fonction de « boussole » est ici prégnante, alors que celle de « vigie » domine plutôt dans *Règne animal*. Marquée par une vision abolitionniste de l'élevage, l'œuvre de Jean-Baptiste Del Amo est radicalement opposée à toute exploitation animale. Au contraire, *180 jours* préconise une vision plus *welfariste* en suggérant une autre manière de faire de l'élevage, plus humaine, plus soucieuse du bien-être animal et moins intensive, sans pour autant renier la domestication des bêtes. Néanmoins, l'autrice n'impose pas son point de vue et n'écrit pas un roman à thèse : c'est ce qui explique peut-être la présence non pas d'une, mais de deux scènes de destruction de l'élevage. L'œuvre s'inscrit pleinement dans ce qu'Alain Romestaing appelle une « littérature de réconciliation » (Romestaing, 2021), créant un espace où coexistent au sein de la diégèse des postures contraires et conflictuelles (Martin et Camélia, tenants du *welfarisme* contre Tico et ses amis antispécistes, tenants de l'abolitionnisme), sans jamais rompre la possibilité d'un dialogue. Le double *topos* de la destruction, dans *180 jours*, est enfin marqué par une sublimation de la violence, qui consacre la positivité de la séquence. Lors de la dernière entrevue de Camélia et de Jean Legai, patron de la porcherie, ce dernier lui demande :

- Si Enders n'avait pas été là, tu aurais fait la même chose ?
- J'aurais fait pire, avait dit Camélia. (Sorente, 2013, 445)

Le pire n'advient finalement pas mais l'on peut émettre l'hypothèse que, sans la rencontre de Martin, Camélia aurait mis fin à ses jours. Le thème du suicide apparaît très tôt dans le roman, au détour d'une remarque sur la coïncidence entre la date à laquelle il signe son CDI et un événement évoqué deux fois dans l'œuvre :

Camélia avait signé son contrat à durée indéterminée le 17 décembre 2010, ce jour-là, en Tunisie, un vendeur ambulant s'était immolé par le feu et son geste avait embrasé le pays. (1) (Sorente, 2013, 34)

Tu crois que si je m'immolais par le feu, ça servirait à quelque chose ? a dit Camélia.
(2) (Sorente, 2013, 414)

Situées aux extrémités du roman, les deux citations marquent l'inflexion psychologique de l'éleveur. Simple coïncidence au début, l'analogie avec l'immolation est intériorisée par le passage à la première personne dans la question posée à Martin ; elle révèle, par la réapparition du motif, une possible tentation suicidaire chez Camélia qui parviendra à dépasser ses pulsions de mort pour se tourner finalement vers les autres. Le *topos* de la destruction illustre donc un moment de bascule, lumineux et rempli d'espoir chez l'une, plus désespéré chez l'autre. L'immolation est seulement un fantasme chez Camélia ; elle se réalise sous la forme d'un incendie dévastateur dans *Règne animal*, sans que l'on sache si Joël a survécu aux flammes ou non.

CONCLUSION

En définitive, l'étude de ce *topos*, séquence récurrente dans les récits agro-alimentaires de l'élevage industriel, révèle chez les écrivains contemporains la prégnance d'un imaginaire de l'effondrement. Le tour d'horizon succinct proposé dans cet article a permis d'illustrer la richesse de ce passage obligé, et les différentes modalités de son écriture. Les autrices et auteurs peuvent ainsi faire varier les degrés de destruction (du degré « zéro à la destruction totale, en passant par l'effondrement partiel ou symbolique), les causes de celle-ci (endogènes ou exogènes, parfois les deux), et le registre pour le traiter (du tragique au burlesque).

À l'issue de cette étude, il est possible d'établir au moins trois grandes composantes susceptibles de l'identifier et de le définir dans la littérature de langue française, en prenant en compte les singularités et la manière dont chaque écrivain se l'approprie.

1/ Sur le **plan narratif**, il se situe souvent dans les dernières pages, au moment du dénouement de l'intrigue, et constitue une rupture, un bouleversement majeur. Il est en cela un lieu narratif qui irradie le reste de l'œuvre qui le préfigure, l'annonce ou le suggère par des indices textuels intra- ou extra-diégétiques.

2/ Il fait appel à des **thématiques** récurrentes (violence et mort), à des motifs (les armes) et à de grands mythes (déluge et apocalypse).

3/ sur le **plan fonctionnel** et signifiant, le *topos* de la destruction peut enfin avoir deux versants : un versant sombre, préfigurant, pour mieux l'avertir, un effondrement de l'élevage comme métaphore des errements de nos sociétés occidentales (fonction de vigie, comme dans *Règne animal*) ; un versant lumineux, suggérant en creux une alternative à l'orgueil destructeur de l'être humain (fonction de boussole, à l'exemple de *180 jours*).

NOTES

1 Et pas uniquement dans la littérature francophone. Dans ma thèse, je m'intéresse aussi à des romans de langue anglaise qui se sont penchés, avant même les écrivains francophones, sur cette question. En 1906, Upton Sinclair plonge dans le milieu des abattoirs de Chicago avec *The Jungle* ; en 2002, Annie Proulx prend pour personnage principal de son roman *That Old Ace in the Hole* Bob Dollar, un jeune prospecteur en porcherie industriel au service de la Mondiale de la Couenne, multinationale spécialisée dans la vente de viande de porc.

2 L'hypothèse a été soulevée par Anne Simon, qui nomme le sous-genre « récit de fiction agroalimentaire » (Simon, 2021). On emploiera aussi le terme de « fiction de l'élevage industriel ».

3 D'après la sociologue Jocelyne Porcher, « [l']écrasante majorité des produits d'origine animale provient aujourd'hui des systèmes industriels et intensifiés » (Porcher, 2003, 13). En outre, nous pouvons garder la définition qu'elle donne de l'élevage industriel : « [e]nsemble des activités fondées sur la division du travail et la spécialisation qui ont pour objet l'exploitation à grande échelle d'animaux domestiques en vue de leur transformation en biens de consommation avec le meilleur rendement technique et financier possible » (Porcher, 2002, 32).

4 Anne Simon parle du « *topos* de la désintégration de l'élevage » (Simon, 2018, 150).

5 La thématique du suicide parcourt d'ailleurs tout le roman. Il est envisagé plusieurs fois par le narrateur autodiégétique Florent-Claude Labrouste, mais c'est finalement son ami Aymeric d'Harcourt-Olonde qui met fin à ses jours.

6 Dans les textes de langue anglaise, l'effondrement peut être encore espéré, à venir : rêve de révolution socialiste dans *The Jungle* ; attente du rachat des terres appartenant à la porcherie industrielle pour mieux la détruire dans *That Old Ace in the Hole*.

7 Le sens premier de la catastrophe est « dénouement », « fin d'une histoire » avant de prendre le sens de « désastre individuel et collectif » (Afeissa, 2014, 23).

8 Dont on retrouve un autre avatar dans le personnage de Jérôme, dans *Règne animal*.

9 Il l'apprend bien après Étienne et les lecteurs, qui le subodorent lors d'un repas où nous découvrons des jeux de pieds incongrus sous la table entre Brigitte et son ami le notaire Pierre Mornand (Bichet, 1994, 35-41).

10 Anne Simon en propose une analyse dans son article « Au pays des bêtes. Écopoétique de la ruralité contemporaine » (Simon, 2014).

11 Les verbes « territoire », « couvrir », « se reproduire » ou l'expression « imaginer les nids des autres » s'appliquent plus volontiers à des animaux qu'à des êtres humains (Rico, 2016, 243).

12 Je m'appuie sur le modèle du « schéma quinaire » conçu par Paul Larivaille (1974).

13 Anne Simon a consacré à ce sujet un séminaire de Master et Doctorat intitulé « Récits et imaginaires de l'arche », <https://philofr.hypotheses.org/14699>.

14 Outre la fonction narrative, qui est toutefois uniquement intra-diégétique.

15 Le personnage rappelle celui de Julie-Marie qui, dans *Règne animal*, aimerait connaître « la violence du dehors » (Del Amo, 2016, 359).

16 L'expression « Toute cette fumée, tous ces cris, tout ce chaos finiront bien par alerter ceux du dehors » semble le démontrer (Del Amo, 2016, 212).

17 C'est-à-dire les bêtes destinées à l'abattoir.

18 *Religare*, c'est étymologiquement relier, créer ou « réinventer du lien » pour reprendre la formule de Jocelyne Porcher (Porcher, 2002). C'est ce que cherchent à faire Martin et Camélia avec les animaux d'élevage.

DÉCLARATION DE CONFLITS D'INTÉRÊT

Il n'y a aucun conflit d'intérêt. Mon travail de recherche, financé par un contrat doctoral, est réalisé dans le cadre d'une thèse de littérature comparée à l'université Jean Moulin Lyon 3 (CERCC).

Ce numéro a fait l'objet d'un financement de la fondation Magnus Bergvall (2024-1177) qui soutient la dissémination des recherches francophones en Suède et plus généralement dans les aires scandinaves et nordiques. Ce numéro a été soutenu par la subvention PRG1504 du Conseil de recherche estonien.

Daillère
Nordic Journal of
Francophone Studies/
Revue nordique des
études francophones
DOI: 10.16993/rnef.129

31

AFFILIATIONS DES AUTEURS

Julien Daillère  orcid.org/0009-0001-4418-5954
Université Jean Moulin Lyon 3, FR

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

- Bartholeyns, G. (2019). *Deux kilos deux*. Paris : JC Lattès.
- Bichet, Y. (1994). *La Part animale*. Paris : Gallimard.
- Buti, R. (2016). *Le Milieu de l'horizon*. Genève : Zoé.
- Charuel, H. (Réalisateur). (2017). *Petit paysan*. Paris : Pyramide vidéo.
- Del Amo, J.-B. (2016). *Règne animal*. Paris : Gallimard.
- Egloff, J. (2006). *L'Étourdissement*. Paris : Gallimard.
- Houellebecq, M. (2020). *Sérotonine*. Paris : J'ai lu.
- Proulx, A. (2003). *That Old Ace in the Hole*. London : Fourth Estate.
- Rico, L. (2021). *Le Chant du poulet sous vide*. Paris : POL.
- Sinclair, U. (2001). *The Jungle*. New-York : Dover Publications.
- Sorrente, I. (2013). *180 jours*. Paris : JC Lattès.
- Sorrente, I. (2023). *L'Instruction*. Paris : JC Lattès.
- Tesson, S. (2022). « Les Porcs » in *Une vie à coucher dehors*. Paris : Gallimard.

CORPUS CRITIQUE

- Afeissa, H.-S. (2014). *La Fin du monde et de l'humanité : Essai de généalogie du discours écologique*. Paris : Presses universitaires de France.
- Citton, Y., & Rasmi, J. (2020). *Génération collapsonautes : Naviguer par temps d'effondrements*. Paris : Éditions du Seuil.
- Cornelus, H., & Rico, L. (2021, avril 15). De la viande anodine au récit épique. Entretien de Lucie Rico avec Hannah Cornelus autour du *Chant du poulet sous vide*. *Literature.green – Littérature, environnement et écologie. Un site d'écopoétique*. <https://www.literature.green/rico-chant-poulet-sous-vide/>
- Diamond, J. M. (2005). *Collapse: How Societies Choose to Fail or Survive*. London, New-York : Penguin Books.
- Dupuy, J.-P. (2004). *Pour un catastrophisme éclairé : Quand l'impossible est certain*. Paris : Éditions du Seuil.
- Engélibert, J.-P. (2013). *Apocalypses sans royaume : Politique des fictions de la fin du monde, XX^e-XXI^e siècles*. Paris : Classiques Garnier. <https://doi.org/10.4000/books.pub.8235>
- Keck, F. (2020). Troubles dans l'élevage. *Revue Esprit*. Consulté sur <https://esprit.presse.fr/article/frederic-keck/troubles-dans-l-elevage-42845>
- Larivaille, P. (1974). L'analyse morphologique du récit. *Poétique* n°19, p.368-388.
- Porcher, J. (2002). *Éleveurs et animaux : Réinventer le lien*. Paris : Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.porch.2002.01>
- Porcher, J. (2003). *La Mort n'est pas notre métier*. La Tour d'Aigues : Éd. De l'Aube.
- Romestaing, A. (2021). Au-delà de l'animalisme : l'écopoétique comme étude d'une réconciliation entre la Cité et la Nature. *Elfe XX-XXI. Études de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, 10. <https://doi.org/10.4000/elfe.3830>
- Servigne, P., & Stevens, R. (2021). *Comment tout peut s'effondrer : Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*. Paris : Éditions Points.
- Simon, A. (2014). Au « pays » des bêtes : Écopoétiques de la ruralité contemporaine. In A. Romestaing, *Mondes ruraux, mondes animaux : Le lien des hommes avec les bêtes dans les romans rustiques et animaliers de langue française (XX^e-XXI^e siècles)*, p.215-228.
- Simon, A. (2018). Langage éprouvé et souci du mot juste : Droit, littérature et élevage industriel. *Grief : Revue sur les mondes du droit*, 5, p.141-153. <https://doi.org/10.3917/grief.181.0141>
- Simon, A. (2021). *Une bête entre les lignes : Essai de zoopoétique*. Marseille : Wildproject.
- Weil, M. (2016). Comment repérer et définir le topos ? *Topiques, études satoriennes / Topoi Studies, Journal of the SATOR*, 2, p.116. <https://doi.org/10.7202/1090007ar>

TO CITE THIS ARTICLE:

Daillère, J. (2025). La destruction d'un élevage industriel : étude narrative d'un topos des fictions de l'agrobusiness. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 8(1), pp. 19-31. DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.129>

Submitted: 29 June 2024

Accepted: 17 November 2024

Published: 20 March 2025

COPYRIGHT:

© 2025 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones is a peer-reviewed open access journal published by Stockholm University Press.

