

Une cartographie des espaces dans le roman *Viendra le temps du feu* de Wendy Delorme

Estel AGUILAR MIRÓ

Universidad de Zaragoza

e.aguilarm@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0002-1770-1167>

Resumen

Este artículo examina, en la novela *Viendra le temps du feu* (2021) de Wendy Delorme, por medio de teorías culturales del espacio –geocrítica, ecocrítica, eco-poética, ecofeminismo, poshumanismo–, las cartografías literarias de la represión y de la disidencia a través de la ciudad, del cuerpo y de la naturaleza para desvelar cómo las voces rebeldes de Delorme dibujan, en las grietas del presente, los contornos de otra forma de habitar el mundo.

Palabras clave: cartografía, contracartografía, eco-poética, ecocrítica.

Résumé

Cet article analyse, dans le roman *Viendra le temps du feu* (2021) de Wendy Delorme, au moyen de théories culturelles de l'espace – géocritique, écocritique, éco-poétique, écoféminisme, post-humanisme –, les cartographies littéraires de la répression et de la dissidence à travers la ville, le corps et la nature, afin de dévoiler comment les voix rebelles de Delorme dessinent, dans les failles du présent, les contours d'une autre manière d'habiter le monde.

Mots clé : cartographie, contrecartographie, éco-poétique, écocritique.

Abstract

This article analyses, in Wendy Delorme's novel *Viendra le temps du feu* (2021), by means of cultural theories of space – geocriticism, ecocriticism, eco-poetics, ecofeminism, posthumanism – the literary mappings of repression and dissidence across the city, the body, and nature, in order to reveal how Delorme's rebellious voices sketch, within the fractures of the present, the contours of another way of inhabiting the world.

Keywords: mapping, counter-mapping, eco-poetics, ecocriticism.

* Artículo recibido el 3/05/2025, aceptado el 17/10/2025.

1. Introduction

L'œuvre de Wendy Delorme (1979) – née Stéphanie Kunert –, écrivaine, performeuse et maîtresse de conférences, a suscité depuis le XXI^e siècle de nombreuses lectures critiques en France et à l'étranger. Ces travaux se sont attachés à analyser ses représentations du féminisme, ses politiques et perspectives queers, ses fictions, utopies et dystopies, ainsi qu'à ses expérimentations narratives (Boisclair, 2012 ; Delory-Momberger, 2016 ; Fournier, 2013 ; Hernández Royo, 2024 ; Kougang, 2023 ; Schaal, 2016, 2020, 2022, 2024 ; Roussel, 2022 ; Zbaeren, 2023)¹.

Viendra le temps du feu (2021) – désormais *VTF* – prolonge les questionnements présents dans les œuvres précédentes de Delorme en inscrivant le féminisme et la réflexion sur le corps au cœur d'une dystopie qui se déploie également comme une utopie écoqueer. En effet, ces thématiques s'ancrent dans un monde caractérisé par les crises environnementales aggravées par les excès d'un État totalitaire, où n'existe pas l'argent mais ce que le gouvernement nomme les « avoirs » (une sorte de carte de rationnement) au sein d'une ville qui est devenue un espace de contrôle social absolu. À travers ce récit, l'auteure interroge les conséquences dramatiques d'un monde soumis à la répression sociale et à l'effondrement écologique, tout en offrant une réflexion sur la résistance, la liberté et l'espoir. Face à l'oppression systémique, l'utopie prend corps dans une communauté de femmes queer, retranchées dans les galeries d'une montagne sur l'autre rive de la ville, incarnant ainsi un espace de refuge et de possible réinvention.

L'apport écopoétique de la littérature environnementale – ou la perspective écocritique – du livre apparaît déjà dans l'un des événements principaux déclencheurs du régime autoritaire : la « Grande Disparition ». Tout a commencé avec une jeune militante écologiste nommée Geia Walden – un personnage dont le prénom fait inévitablement écho à celui de Greta Thunberg et à celui de Gaïa, figure hautement symbolique signifiant la « Terre-Mère ». Selon Louise, l'une des narratrices du roman, auparavant les médias relayèrent le combat de Geia avec une curiosité teintée d'incrédulité et de paternalisme, sans mesurer encore les conséquences qu'allait entraîner sa lutte :

Les médias se moquaient autant qu'ils encensaient cette gamine frêle, qui faisait la morale aux grands hommes d'État. On l'invitait partout et de sa voix fragile, elle parlait du futur, priait pour qu'on l'entende, de même que tous les jeunes qui comme elle voyaient les adultes ne rien faire pour la Terre, les forêts, pour l'eau des océans et l'air qu'on respire. On s'arrachait Geia comme une jeune pop star, on la voyait sans cesse et sur tous les écrans, on entendait sa voix chaque jour à la radio. Mais rien ne

¹ Actuellement, Marina Hernández Royo, enseignante-chercheuse à l'Université de Saragosse (Espagne), termine une thèse portant sur l'intégralité de l'œuvre de Wendy Delorme dans le cadre du programme de doctorat en Relations de Genre et Études Féministes, intitulée *Wendy Delorme : une écriture féministe, queer et posthumaine dans la littérature française de l'extrême contemporain*. Cette thèse sera soutenue en 2026.

se passait. Ni les gouvernements ni les grandes entreprises ne semblaient prendre acte (Delorme, 2021 : 150).

Afin de dénoncer l'inaction des gouvernements face à la crise climatique et leur soumission aux logiques capitalistes au détriment de la planète, elle s'immole par le feu et se jette du dernier étage de la tour des médias au centre-ville lors d'une conférence de presse :

Geia et le Mouvement des jeunes pour la planète [...] contestaient les rapports du Conseil international d'action pour le climat. Parce que le Conseil comptait dans ses experts seulement des personnes mandatées par les sept grands Alliés, les sept puissances mondiales. [...] Sans rien dire, lentement, elle a versé sur elle et partout autour d'elle, ce que l'on croyait être une bouteille d'eau, en signe symbolique de l'eau qu'on gaspillait dans les grandes industries, les usines textiles, agroalimentaires. Quand elle a pris ensuite un briquet dans sa poche, il était bien trop tard. La scène a flambé, les vigiles ont couru vers les extincteurs mais avant qu'ils parviennent jusqu'à son corps en feu, elle s'était projetée contre la baie vitrée, au douzième étage de la tour des médias. Les chaînes d'information ont des heures durant, passé et repassé l'image de ce corps, cette boule de feu, qui tombait dans le vide (Delorme, 2021 : 150).

À travers cette action, Geia dénonce ce que l'écocritique met en évidence depuis plusieurs décennies : le problème ne réside pas dans l'humanité en tant qu'espèce homogène, mais dans un système fondé sur l'exploitation généralisée et l'accumulation du capital au profit de quelques privilégiés. Ce modèle économique entraîne la destruction accélérée des écosystèmes dont dépend l'ensemble de la communauté biotique. Il apparaît ainsi clairement que certains groupes humains portent une responsabilité accrue dans la création, le maintien et l'imposition de la culture capitaliste et de ses rapports de pouvoir (néo)coloniaux, tandis que la majorité de la population mondiale subit de manière disproportionnée les conséquences sociales et écologiques de ces dynamiques destructrices (Prádanos, 2017 : 156-157).

Le geste radical de Geia marque le début d'une vague de suicides parmi la jeunesse – ou de dépressions et d'anorexie, face à l'interdiction des couteaux et au blindage des fenêtres pour empêcher les suicides – en signe de protestation. Ce phénomène suicidaire des jeunes devient un cri de désespoir face à l'agonie annoncée de la planète, jusqu'à provoquer la disparition d'un tiers de la population. Devant cette hécatombe, « les Autres² » instaurent le « Pacte national », un traité autoritaire qui fait de la

² « Les Autres » par rapport à un « nous » qui correspond à la communauté de *sœurs* queer des galeries de la montagne, comme nous le rappelle le personnage de Rosa : « Pour distancer mon âme de ce qui autrefois fut ma ville, mon pays, où vivaient mes semblables avant d'être réduits par la force et la peur,

reproduction féminine une priorité absolue, impose des mesures coercitives et réduit drastiquement les libertés individuelles. Lors de manifestations contre le Pacte, la police tue et blesse un pourcentage très élevé de manifestants. Un groupe de femmes queer quitte alors la ville pour s'installer dans les galeries de la montagne de l'autre côté de la rive. Ces femmes, sous le nom de communauté de *sœurs*, entament une vie collectiviste en harmonie avec la nature. Cependant, elles seront persécutées et attaquées par le gouvernement local, qui finira par éliminer cette communauté et transformer les lieux en attractions touristiques. La plupart d'entre elles périront, à l'exception de quelques survivantes, comme Grâce, qui s'installera chez les Autres – dans la ville –, et Ève, qui avait déjà quitté les galeries avec son enfant juste avant la destruction de cette communauté. Ces femmes réussiront à survivre et à consigner leurs mémoires dans les différents chapitres du récit, jusqu'à ce qu'un groupe de rebelles citadins, les Uraniens, se révoltent, incendiant la ville et les bâtiments de l'Administration, un bouleversement qui permettra à ces femmes de s'installer, une fois de plus, au pied de la montagne. Cet ensemble de pratiques spatiales tissera les trajectoires et souvenirs des personnages.

Cette étude se propose d'explorer les espaces du roman à travers une perspective cartographique, afin de mettre au jour les enjeux politiques, sociaux, corporels et écologiques qui le traversent. Par le biais des théories culturelles de l'espace – écocritique, écopoétique, géocritique, écoféminisme, post-humanisme –, l'article s'articule autour de l'analyse de trois axes principaux : la manière dont la littérature et la structure chorale du roman permet de cartographier les expériences de l'individu et de la collectivité ; les cartographies de contrôle et d'oppression qui définissent l'univers dystopique de la ville ainsi que les corps qui y habitent ; et les cartographies de résistance, présentes tant dans les marges de la ville que dans l'utopie écoqueer, avec les stratégies de réappropriation spatiale de ces communautés dissidentes. En somme, ce parcours cherche à dévoiler la cartographie sensible et insurgée que tisse Delorme, là où les voix dissidentes tracent, au cœur même des ruines du présent, les chemins possibles d'un rapport différent au monde.

2. Cartographier les espaces à travers la littérature : le roman choral

La question des pratiques spatiales que le roman de Delorme nous permet d'explorer s'inscrit pleinement dans le champ de la recherche en géographie. Nephys Zwer, dans *Pour un spatio-féminisme. De l'espace à la carte* (2024), nous explique à quel point l'aliénation spatiale des femmes est lisible à toutes les échelles. L'espace est façonné par des représentations masculines et doit se conformer aux dynamiques du capitalisme patriarcal, qui établit une séparation entre l'espace privé et l'espace commun, l'intime et le public, ainsi que la reproduction et la production (Zwer, 2024 : 145). Nous

je me suis mise à appeler "les Autres" ceux qui gardent les frontières fermées, ceux qui ont voté le Pacte national, et ceux qui ont plié leur esprit à ses lois. Les sœurs ont fait de même, celles qui comme moi avaient fui ce pays, ou qui venaient d'ailleurs » (Delorme, 2021 : 217).

retrouvons ces dynamiques spatiales au cœur de l'univers fictionnel de Delorme, où l'imaginaire littéraire permet de reconfigurer les pratiques spatiales sexuées à travers des formes alternatives de représentation cartographique.

La cartographie permet de construire un contre-discours qui, dans la littérature, peut ne pas s'ancrer dans un lieu concret, mais dans un espace imaginaire qui reflète, inverse ou conteste les espaces réels. Ainsi, la cartographie littéraire de Delorme incarne à la fois les villes capitalistes hétéropatriarcales des États-nations contemporains de notre monde, condensées dans une seule ville imaginaire ; mais aussi les espaces envisagés comme refuges de dissidence, matérialisés dans les galeries de la montagne de la communauté queer en face de la ville, de l'autre côté de la rive. La rivière joue ainsi le rôle d'une lisière qui marque – en dépit des vases communicants – la frontière mouvante entre la dystopie et l'utopie. Les cartographies de ces espaces – tantôt hyperbolisés, tantôt métaphorisés – mettent en lumière les dynamiques de répression et de résistance, tout en proposant une lecture critique des rapports de pouvoir à travers la géographie imaginée.

Cette approche s'inscrit dans la lignée des travaux consacrés à la géocritique de Bertrand Westphal (2016), qui souligne la capacité de la fiction à reconfigurer les représentations spatiales et à questionner les cadres imposés par les récits dominants, notamment du capitalisme et du monde actuel globalisé. L'apparente ouverture que le capitalisme tardif de la postmodernité génère dans les différentes sociétés mondiales n'est en réalité qu'un élargissement de ses marges et de ses limites, qui se maintiennent constamment dans le but de mieux s'adapter aux exigences de ses flux économiques. Dans ce sens, Robert Tally, dans *Spatiality* (2013), soutient que, face à toute crise, les études littéraires et culturelles, à travers l'analyse de la spatialité, doivent contribuer à comprendre le monde global afin d'orienter la condition humaine face aux situations contemporaines (Tally, 2013 : 42). C'est précisément ce que fait Delorme dans ce roman, à travers les cartographies de la répression – hétéropatriarcales et dystopiques de la ville – ainsi qu'à travers les cartographies utopiques des espaces naturels – libératrices et queerféministes.

D'ailleurs, si l'on admet que la littérature a le pouvoir de créer des espaces, l'écriture devient un acte qui naît d'un mouvement mental et qui se traduit par une trace visible, formée d'un enchevêtrement de mots qui dessinent des territoires imaginaires (Marqués, 2021 : 26). En ce sens, le fait d'écrire peut être compris comme une forme de cartographie, puisqu'il s'agit de construire des représentations de ces espaces fictifs. L'auteur, dès lors, peut être perçu comme un cartographe, un *mapmaker* (Tally, 2013 : 48), qui, à travers l'œuvre littéraire, trace de nouveaux horizons et donne vie à des mondes possibles. Le pouvoir de (contre)cartographier le monde – que ce soit par le biais des cartes physiques ou littéraires – constitue un outil essentiel dans les luttes politiques, car il permet d'imposer certaines représentations de l'espace au détriment

d'autres. En effet, la contre-carte³ met en lumière et dénonce une injustice sociale, économique ou environnementale affectant un espace.

La « contre-cartographie » physique se fait à plusieurs car c'est ainsi que l'on adopte une démarche critique dans le *mapping*. C'est détrôner le cartographe unique qui sait, fait et dit pour les autres (Zwer, 2024 : 161). Ainsi, l'objectif d'une contre-carte collective est de nous offrir des perspectives alternatives sur le fonctionnement du monde, de formuler des informations souvent occultées car elles s'opposent aux intérêts des groupes dominants et remettent en cause le système économique capitaliste. Les contre-cartes se distinguent des cartes traditionnelles par leur volonté de représenter les réalités corporelles et quotidiennes, en acceptant de révéler la subjectivité des cartographes. En partageant et en croisant leurs expériences, les participants réalisent que leurs problématiques individuelles ne leur appartiennent pas uniquement, mais qu'elles sont aussi vécues par d'autres. Cela permet d'analyser ces situations sous un prisme social et de mettre en lumière les liens entre des expériences apparemment isolées (Zwer, 2024 : 165).

Cet outil d'exploration collective permet de réajuster notre regard sur le monde, de le voir sous des angles différents et de comprendre les dynamiques invisibles qui façonnent nos sociétés. La carte permet de prendre conscience de la dimension partagée de notre relation à l'espace et de nos pratiques spatiales, tout en dessinant une nouvelle identité collective, de sorte que ces rassemblements de personnes agissant ensemble constituent un seul et même corps (Zwer, 2024 : 166).

Dans le cadre de la narration chorale de Delorme, la multiplicité des six voix et les différentes perspectives peut être vue comme une contre-carte littéraire. Chaque personnage, avec son vécu et ses luttes, contribue à l'élaboration d'une vision alternative du monde de façon collective, tout comme une contre-carte dévoile les structures de pouvoir d'un territoire spécifique. Cette polyphonie rend compte de la diversité des expériences en formant un tout, permettant ainsi, comme le souligne Emmanuelle Stock (2024 : 85), d'insuffler vie aux figures romanesques et de donner corps à leur engagement politico-féministe face à un régime totalitaire en déliquescence.

De cette façon, chez Delorme, la multiplicité des voix ne relève pas d'un simple procédé stylistique, mais s'impose comme un principe fondamental du mouvement révolutionnaire : elle met en scène un entrelacement discursif où la convergence des luttes devient un moteur du changement (Delorme & Serial Lecteur Nyctalope, 2021 : 00 : 33' 51"). Les personnages, bien que traversés par des trajectoires singulières, partagent une même révolte : un rejet sans concession de l'ordre établi, une quête irrépressible de liberté et une forte aspiration à la sororité. Membres d'un réseau clandestin de

³ Nancy Peluso (1995 : 383-406 ; *apud.* Zwer, 2024 : 160) a introduit le concept de contre-carte en 1995 pour regrouper les différentes appellations qui se sont répandues jusqu'à ce jour, telles que la cartographie engagée, la cartographie critique, la cartographie sensible et la cartographie radicale.

résistance, ils investissent l'écriture et la transmission mémorielle comme des instruments de lutte capables de redéfinir le réel (Stock, 2024 : 85).

Ainsi, la polyphonie romanesque devient le lieu d'une confrontation des perspectives, indispensable à l'appréhension d'une vérité fragmentaire et plurielle. Tant que les individus demeurent isolés, toute transformation demeure illusoire : chacun se débat dans sa propre détresse. Ce n'est que par l'entrelacement, le mappage des imaginaires, et la mise en commun des récits que l'action collective peut émerger. Dès lors, le roman choral incarne une réflexion sur la puissance du collectif, l'impératif de la solidarité et la fonction subversive du langage comme outil de transformation sociale pour atteindre l'utopie écoqueer :

Le roman choral est à l'image de l'organisation sociale : en mosaïque, mimétique d'une société fragmentée, dissoute, en perte. L'architecture du roman polyphonique est utopique en soi puisqu'elle crée un squelette unificateur qui rassemble toutes les instances narratives autour d'un but commun, la création d'une société meilleure et plus tolérante. En cela, l'écriture du roman choral se veut politiquement révolutionnaire et philosophiquement poignante (Stock, 2024 : 90).

Ce tissage multiple de voix se manifeste chez Delorme à travers six personnages. Ève est la première à annoncer la disparition de *sœurs* et son départ forcé de la communauté. Étant la seule à avoir un enfant, ce rôle l'amène à renoncer à une part d'elle-même. Louise, quant à elle, mène une double vie : mascotte en castor de supermarché le jour, stripteaseuse la nuit sous le nom d'Élise. Son personnage incarne la lutte pour l'autonomie des corps et la liberté d'être soi-même. À travers elle, le lecteur découvre les effets du Pacte national et la surveillance des individus par la société des Autres, puisqu'elle est née directement chez eux. Parallèlement, Raphaël, le seul homme cisgenre du roman, vit une relation de façade avec Louise pour masquer son homosexualité. Engagé dans un groupe de résistance appelé les Uraniens, il participe aux actions dans la ville et rédige des lettres destinées à sa mère pour dénoncer le système en place. Il brouille la frontière entre intime et politique, et il incarne à la fois la quête identitaire et la contestation. De son côté, Grâce, l'une des dernières survivantes de la communauté des *sœurs*, se cache depuis des années parmi les Autres tout en recherchant les disparues. C'est elle qui prend contact avec Raphaël et amorce la reformation du groupe, et joue un rôle clé dans la mise en mouvement des personnages. Rosa, l'aînée du groupe, rédige son testament sous les décombres de la communauté détruite dans les galeries éboulées de la montagne. Tout en racontant l'histoire des premières résistantes, elle incarne la transmission des luttes féministes et lesbiennes, et l'importance de la mémoire collective. Enfin, l'Enfant, fils d'Ève, obtient son prénom à la fin : Rosa, en mémoire de la sœur absente. Par ce choix, elle symbolise la continuité de la lutte et assure ainsi le passage entre les générations.

Chaque personnage cartographie son rapport à l'espace d'une manière singulière et révèle des vécus marqués à la fois par la répression et par la quête de liberté. Les territoires qu'ils traversent ou qu'ils habitent deviennent les reflets de leurs luttes intimes et collectives : pour certains, l'espace est un lieu de dissimulation et de survie, tandis que pour d'autres il incarne un horizon de résistance et d'espoir. Tel que le rappelle Zwer, « les contre-cartes s'inscrivent dans ce registre de positionnalité et de prise en compte de la dimension vécue, ressentie, imaginaire de l'espace » (Zwer, 2024 : 168).

De ce fait, penser à la valeur symbolique de la carte permet cartographier les espaces littéraires non seulement comme outils de représentation, mais aussi comme actes de création et de résistance. La carte ne saurait se réduire à un simple décalque du réel, mais constitue un dispositif ouvert et performatif, toujours susceptible de se transformer et de générer de nouvelles trajectoires (Ost, 2009 : 13). Elle est à la fois espace de pouvoir et lieu de déterritorialisation, traversé par des « lignes de fuite » qui permettent d'imaginer d'autres possibles. Contrairement au calque, figé et répétitif, la carte relève d'une logique projective et plurielle, en perpétuelle reconfiguration à partir d'entrées multiples, qu'elles soient littéraires, politiques ou collectives :

[La carte] fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une médiation. C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples (Deleuze & Guattari, 1980 : 20)

C'est précisément dans cette capacité d'ouverture et de performativité que réside l'intérêt d'une lecture cartographique des récits (Ost, 2009 : 13). Ainsi, le roman de Delorme donne à voir une cartographie multiple et rhizomique, tissée de peurs, de désirs et de mémoires, où les trajectoires individuelles composent ensemble un réseau des cartographies de la répression et de la dissidence.

3. Cartographies de la répression

3.1. La ville comme théâtre du contrôle

Dans *VTF*, l'hypocrisie de l'État-nation se manifeste à travers la façon dont le Pacte national est présenté puis imposé à la population dans la ville. Sous couvert de protection et de survie, il utilise la rhétorique du sacrifice et de la protection environnementale pour justifier des politiques autoritaires et répressives, dissimulant ainsi ses véritables intentions.

L'État-nation présente le Pacte comme une promesse de survie collective après la Grande disparition d'un tiers de la population (suite à une vague de suicides, comme nous l'avons mentionné auparavant), mais ce Pacte est fondamentalement conditionné par la soumission totale à un système qui restreint les libertés individuelles et collectives. Le Pacte est une sorte de contrat implicite, une obligation morale à laquelle les citoyens n'ont pas le choix d'échapper :

Ils ont dit nous serons parmi les survivants et nous continuerons notre œuvre de survie, avec application. Ils ont dit la méthode pour mieux y parvenir. Ils ont dit écrivons un pacte qui nous lie, un pacte qui oblige, un pacte de survie (Delorme, 2021 : 26).

La survie devient une contrainte imposée, une nécessité qui réduit l'individu à un simple rouage d'un système totalitaire. Au même temps, le Grand Deuil national et la commémoration mensuelle de la perte des jeunes révèlent la manipulation de la douleur collective au service de l'idéologie de l'État. La commémoration, loin d'être un hommage sincère aux morts, devient un outil de contrôle qui sert à rappeler constamment aux citoyens la raison d'être du Pacte. Il s'agit d'une manipulation émotionnelle visant à instiller un sentiment de culpabilité collective pour les sacrifices exigés : « Le Grand Deuil national, la perte de nos jeunes, reste commémoré chaque premier du mois pour ne pas qu'on oublie la raison pour laquelle le Pacte fut voté » (Delorme, 2021 : 34).

Sous le prétexte de préserver la biodiversité, tant humaine que non humaine, un contrôle absolu de l'espace urbain et naturel est mis en place. Ce contrôle s'exerce sur les individus et les femmes, par la régulation stricte de la reproduction, et sur la production et le capital, avec la suppression des salaires et de l'argent, remplacés par des « avoirs » imposés. Il se traduit également par une surveillance totale, l'instauration du couvre-feu, la fermeture des frontières et une répression violente. Sous l'effet d'une manipulation spatiale, la ville prend la forme d'une cartographie frontalière, marquée par des frontières aussi bien physiques que symboliques, comme l'explique le personnage de Rosa le jour du passage à l'autre côté de la rive, vers les galeries de la montagne :

Mais que les déplacements soient désormais restreints dans l'enceinte du pays, que le grand protocole de renouvellement des jeunes générations implique un suivi médical obligatoire pour toutes les jeunes femmes en âge de procréer, tout cela soulevait l'indignation d'une partie conséquente de la population [...]. Lorsque l'argent fut retiré des banques le feu prit la poudre. Cette manifestation était la huitième qui traversait ma ville, depuis moins d'un mois qu'on ne disposait plus de salaires ni d'argent, mais d'avoirs nous donnant droit à tel type d'aliment, à tant de litres d'eau, à tel type de logement, selon notre apport annuel à la production ou la reproduction (Delorme, 2021 : 108-113).

Dans l'univers de *VTF*, l'éducation joue un rôle central dans cette manipulation de la pensée et dans l'internalisation des frontières géographiques et sociales. La cartographie physique répond au contrôle social puisqu'elle impose une vision figée du monde. Les enfants, en particulier, sont conditionnés à accepter ces limites sans en questionner la légitimité (Delorme, 2021 : 33).

L'éducation leur enseigne que l'espace au-delà du fleuve et des zones définies est à la fois inaccessible et dangereux, notamment à cause du changement climatique : « On ne peut plus aller au-delà du grand fleuve qui court de l'Est à l'Ouest. Et à son embouchure dans l'océan à l'Ouest, l'eau saline et acide s'étend à l'infini au-delà des falaises » (Delorme, 2021 : 33). Ce fleuve devient une coupure géographique et une barrière à l'imagination et à la mobilité, qui sera franchie par les femmes dissidentes.

La configuration physique de la ville répond à l'intérêt de l'État de maintenir la population sous contrôle avec une ségrégation stricte, organisée depuis le centre, siège du pouvoir, vers une périphérie délaissée et misérable. Le centre-ville concentre de façon panoptique le pouvoir administratif et symbolique. C'est notamment à travers le parcours du personnage de Grâce que le lecteur découvre cette cartographie répressive de l'espace urbain :

Tous les grands bâtiments de l'Administration sont dans le centre-ville, tout près des hauts immeubles où habitent les puissants. La cathédrale y trône sur une place pavée, que les Autres traversent chaque fin de semaine le dimanche pour prier. Car ils espèrent encore le salut au-delà des contours de leur corps, fait de chair périssable (Delorme, 2021 : 102).

Cette zone centrale est réservée à l'élite dirigeante qui bénéficie de logements privilégiés et confortables, « parfaitement fonctionnels et dépourvus d'odeurs autres que celle du carrelage passé au savon blanc » (Delorme, 2021 : 159). Autour de ce noyau, la ville se déploie en zones fonctionnelles distinctes. À l'Ouest se trouvent les quartiers ouvriers :

À l'Ouest, près du fleuve qui forme un arc de cercle au-dessus de la ville, de petites maisons abritent de simples gens, qui travaillent en usines ou en centres de tri. C'est depuis ces maisons rangées au bord de l'eau qu'on voit mieux la rive droite au pied de la montagne, où vivaient autrefois mes sœurs disparues (Delorme, 2021 : 102-103).

À l'Est, près des anciens remparts et des postes de contrôle, s'étendent des « espaces de promenade familiale » mais aussi les « grands entrepôts où s'accumulent les déchets de la ville tout entière, dans d'immenses containers à transporter ailleurs ou à incinérer » (Delorme, 2021 : 103).

Le Sud, cependant, incarne les confins les plus déshérités de cette cartographie. C'est la zone reléguée, le lieu de la pauvreté et de l'exclusion, comme le constate Grâce

lorsqu'elle y cherche refuge : « La tristesse des lieux à peine aménagés aux murs sombres et humides m'a donné des indices sur ce qu'endurent ceux qui sont dans la misère, ici, chez les Autres » (Delorme, 2021 : 88). Les quartiers Sud sont définis par le manque criant d'infrastructures de base, un stigmat olfactif et sanitaire permanent : « Les rues sans eau courante des quartiers Sud sentent l'urine à plein nez et les fosses septiques ouvertes par tous les vents » (Delorme, 2021 : 94). Leurs habitants sont désignés péjorativement comme les « banlieusards », car le mot « pauvre » a été officiellement banni du vocabulaire pour masquer la réalité sociale (« Sans argent, pas de pauvres. Le fonctionnement est simple depuis le vote du Pacte ») (Delorme, 2021 : 94). Ce sont ceux qui gagnent une quantité trop limitée d'« avoirs » pour accéder au chauffage collectif et aux arrivées d'eau jusque dans les immeubles. Ils « ne contribu[ent] pas au Pacte national, ni richesses ni enfants » (Delorme, 2021 : 159), ou du moins pas suffisamment selon les critères de production et reproduction de l'État. En conséquence, ils sont cantonnés dans ces lieux de misère, logeant « juste au ras des trottoirs, dans des bâtiments qui menacent de s'écrouler » (Delorme, 2021 : 159). La précarité est leur quotidien, marquée par des conditions de vie indignes où même « la pisse accumulée sur les murs des ruelles [...] a quelque chose de presque rassurant, familier » (Delorme, 2021 : 160) comparée à l'asepsie des quartiers riches. L'accès aux ressources de base et à la sécurité sociale leur est refusé, et font l'objet de rumeurs les accusant de vol et de contrebande, justifiant ainsi leur mise à l'écart : « personne ne va dans ces quartiers Sud s'il n'y habite pas » (Delorme, 2021 : 94). En définitive, les quartiers Sud évoqués par Delorme illustrent l'hyperbole, voire le reflet fidèle, des quartiers populaires de beaucoup de villes de notre société, relégués en périphérie. Ce sont majoritairement les femmes de ces quartiers qui occupent les emplois les plus précaires et invisibilisés, au service direct des Autres. Vivant elles-mêmes dans des entresols ou des caves insalubres, elles nettoient les espaces de vie et de travail de l'élite (Delorme, 2021 : 101).

La relégation spatiale touche également les hommes qui ne se conforment pas aux exigences du Pacte, notamment en matière de procréation et de service militaire obligatoire. Ceux qui à trente ans ne sont toujours pas pères ou qui ne remplissent pas leurs obligations militaires sont privés de leurs « avoirs-logement » et condamnés à rejoindre les quartiers Sud.

Au-delà de cette organisation spatiale répressive, l'État exerce son emprise sur l'ensemble des sphères de la vie, en particulier la culture et l'information. Le contrôle idéologique s'opère par une censure rigoureuse de la production littéraire et audiovisuelle, dans laquelle Delorme rend hommage à *Fahrenheit 451*. Ainsi, l'accès à « l'ailleurs » – qu'il soit géographique, temporel ou symbolique – est strictement encadré, voire interdit, un ailleurs qui pourrait être compris comme une sorte d'hétérotopie :

L'ailleurs est dans les films, mais on ne peut visionner que les autorisés. L'ailleurs est dans les livres, pas dans ceux que l'on

trouve au grand supermarché, mais dans ces anciens livres qui ne font plus l'objet du commerce officiel (Delorme, 2021 : 32).

En effet, cette conception de l'ailleurs peut se rapprocher de l'hétérotopie telle que Foucault la définit : « [l'hétérotopie] a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (Foucault, 1984 : 47). La littérature, le théâtre et le cinéma illustrent comment un même espace peut accueillir successivement ou simultanément plusieurs lieux distincts, donnant l'impression de faire coexister des réalités différentes dans un seul cadre : « c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions » (Foucault, 1984 : 47). Face à cette conception de l'ailleurs hétérotopique, le contrôle idéologique impose à la société un autre type d'hétérotopie, une hétérotopie « de déviation : celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la norme exigée » (Foucault, 1984 : 46).

Les anciens livres sont jugés subversifs car ils rappellent le monde d'avant le Pacte et risqueraient de rendre la réalité présente « insupportable » (Delorme, 2021 : 32). L'État craint le potentiel nostalgique et démoralisateur des livres (Delorme, 2021 : 26), ainsi que leur capacité à projeter l'imaginaire vers d'autres espaces possibles, à remettre en question l'espace établi et à offrir des perspectives subversives sur le monde. De ce fait, la mémoire collective est sciemment amputée, toute circulation d'information et production culturelle étant supervisée par la « Régie centrale des Discours et Donnés » (Delorme, 2021 : 32). Toute publication doit être validée par « l'Administration des Biens et des Services » avant diffusion, garantissant sa conformité idéologique (Delorme, 2021 : 79). Les livres autorisés ne sont que « la version écrite des films et des séries qu'on trouve sur nos écrans » (Delorme, 2021 : 79), réduisant la culture à un simple outil de propagande et de divertissement contrôlé.

L'éducation participe également de cet endoctrinement généralisé. Loin de favoriser l'esprit critique, elle vise à inculquer les principes du Pacte, comme l'illustrent les leçons d'éducation civique où les enfants doivent « recopier chaque paragraphe du Pacte qu'on récite le matin » (Delorme, 2021 : 223), une répétition mécanique qui ancre les dogmes du régime dès le plus jeune âge, étouffant la libre pensée et obstruant la possibilité de tracer, par l'imagination, d'autres cartographies de l'existence.

Enfin, la structure même de l'État renforce ce contrôle totalitaire. Perçu comme une « machine » impersonnelle et omniprésente, l'État fonctionne à travers une hiérarchie de « responsables » dont l'action est supervisée en dernier ressort par la police. C'est elle qui « surveille pour le bien de l'État » et « vérifie que les gens [...] font bien toutes les choses qu'on apprend dans le Pacte » comme nous le rappelle le personnage de L'Enfant (Delorme, 2021 : 203). La désobéissance est sanctionnée par un système punitif centré sur la privation des « avoirs », essentiels à la survie et au bien-être, une menace jugée « presque pire que la prison » (Delorme, 2021 : 230). Cette surveillance

s'étend jusqu'à l'interdiction d'actes de solidarité élémentaire, comme aider des migrants, qualifié de « délit de facilitation d'une présence illégale » et puni par la perte des « avoirs-logement », menant à la précarité absolue (Delorme, 2021 : 47). Même si cela semble hyperbolique et dystopique, il ne faut pas oublier ce que stipule l'Article L823-1 du Code de l'entrée et du séjour des étrangers et du droit d'asile actuellement en vigueur en France :

Est puni de cinq ans d'emprisonnement et de 30 000 euros d'amende le fait, pour toute personne, de faciliter ou de tenter de faciliter, par aide directe ou indirecte, l'entrée, la circulation ou le séjour irréguliers d'un étranger en France (*Légifrance*, 2025 : en ligne).

En fait, Delorme elle-même assure qu'il est difficile de définir ce roman comme une dystopie, car la plupart des situations du roman sont des situations réelles, tirées de la vraie vie, ou presque. En tout cas, elles font toutes écho à des événements vécus en Occident au XXI^e siècle (Delorme & Bastide, 2021 : 00 : 08' 00").

L'ensemble de ces mécanismes – ségrégation spatiale, contrôle culturel et informationnel, endoctrinement éducatif, surveillance policière et répression économique – tisse une cartographie totalitaire qui assure la soumission des individus au Pacte. Si la ville incarne l'espace macroscopique du contrôle et de la répression systémique, l'emprise du régime totalitaire s'exerce de manière tout aussi prégnante à une échelle plus intime : celle du corps individuel. Celui-ci devient un territoire politique, lieu d'inscription de la norme, cible de la violence d'État, mais aussi espace potentiel de résistance, de dissidence et de redéfinition identitaire face à l'oppression, comme nous le verrons plus tard.

3.2. Le corps : cible du pouvoir et de l'absence

La cartographie répressive de l'espace de la ville est complètement liée à celle de l'espace immédiat de l'individu : le corps. Le régime impose les mécanismes de contrôle sur l'espace géographique et, de manière intrinsèquement liée, sur les corps de ses sujets. Le Pacte national, tel que dépeint par Delorme, déploie une véritable cartographie de la répression corporelle et transforme les individus, et particulièrement les femmes, en instruments au service de l'État. Cette biopolitique (Foucault, 1976) s'inscrit dans l'espace et le façonne, créant des mécanismes de contrôle où le corps est à la fois le lieu et l'enjeu du pouvoir.

Au cœur du projet totalitaire du Pacte national se trouve l'impératif du « Grand Repeuplement ». Le corps féminin est ainsi réquisitionné, transformé en ressource nationale dédiée à la reproduction, évoquant à certains égards l'univers dystopique de Margaret Atwood dans *The Handmaid's Tale* (1985). Le personnage de Louise dans *VTF* rapporte l'injonction idéologique : « Ils ont dit les femmes devront contribuer à l'effort national, de même que les hommes, chacun de la manière la plus appropriée pour la perpétuation. Produire et reproduire » (Delorme, 2021 : 26). Cette contribution n'est pas

un choix mais une obligation, une fonction assignée qui prime sur l'individualité et le désir. La maternité devient une norme quantifiable – « au moins, deux virgule cinq enfants par femme » (Delorme, 2021 : 14) – et celles qui dépassent ce quota, décorées, ne sont plus que l'écho de leur ventre.

Ce contrôle s'étend à la santé et à l'intégrité physique. L'État s'arroge le droit de déterminer qui est « apte » à procréer. La santé n'est plus une affaire personnelle mais une condition requise pour servir l'État, comme l'illustre l'interdiction de fumer en public pour les femmes : « “Préserver sa santé pour pouvoir contribuer”. Article 12 du Pacte national, section Bonnes Mœurs et Hygiène citoyenne » (Delorme, 2021 : 157). Même l'activité physique est encadrée et rendue obligatoire pour canaliser l'énergie des jeunes femmes n'ayant pas encore « contribué », les préparant physiquement à leur rôle reproducteur (Delorme, 2021 : 44).

L'instrumentalisation du corps féminin s'accompagne d'une négation radicale de l'autonomie. À la suite de la vague de suicides de jeunes protestant pour la planète, symbolisée par le suicide de Gaia, le régime resserre son emprise : l'avortement est interdit, l'accès à la contraception restreint, l'éducation sexuelle réduite à la seule procréation et des examens annuels de fertilité imposés aux couples incapables de « contribuer » (Delorme, 2021 : 157). Le corps féminin devient un espace public, surveillé, évalué, et privé de toute capacité de décision propre concernant la procréation. La nudité elle-même est réglementée : une fois mère, la femme ne peut plus exposer son corps nu publiquement (Delorme, 2021 : 14), signifiant peut-être que son corps, ayant rempli sa fonction reproductrice, doit disparaître de l'espace public autrement que comme symbole maternel. Le corps maternel est un corps aliéné, marqué par le service obligatoire à la nation, à la famille et relégué à la maison.

La cartographie répressive de l'état vers le corps ne se limite pas à la fonction reproductrice des femmes ; elle s'étend à la régulation stricte des sexualités et des identités de genre jugées « déviantes », inscrivant ces individus dans une hétérotopie de déviation où l'État concentre et contrôle ceux qui s'écartent de la norme. L'hétéronormativité est érigée en dogme absolu. L'homosexualité est non seulement interdite mais violemment réprimée par des « punitions », des « brûlures » et des « cours en sexothérapie » pour ceux qui manifestent des « conduites déviantes », tel que l'expose le personnage de Raphaël (Delorme, 2021 : 176). Les relations affectives et la vie commune sont strictement codifiées : « Deux femmes ne peuvent pas vivre ensemble sans homme quand elles atteignent l'âge de contribuer. Seules les veuves le peuvent », nous dit Grâce (Delorme, 2021 : 185), illustrant l'impossibilité d'échapper au cadre hétéropatriarcal une fois l'âge de la reproduction atteint.

Cette répression se manifeste par une violence physique directe qui transforme l'espace public en zone de danger pour les personnes non conformes. L'agression de Lilian, battu par une patrouille parce qu'on lui a « trouvé un air bien trop efféminé » (Delorme, 2021 : 266), témoigne de la brutalité systémique exercée contre toute

expression de genre sortant de la norme binaire et rigide imposée par le régime. Le corps devient ainsi une carte vivante où s'impriment les cicatrices du pouvoir, prolongeant jusque dans la chair la topographie autoritaire du régime.

Face à cette emprise totale, le corps, autrefois vécu comme un ancrage identitaire, devient source de vulnérabilité et de dissociation. Ève, arrachée à sa vie libre dans la montagne, décrit cette perte de contours, cette dissolution de soi dans le nouvel environnement répressif chez les Autres :

De ce corps dont les contours m'étaient données chaque jour par la paume de mes amantes et l'effort du travail sur la pierre, je ne percevais plus que la fragilité. [...] Depuis que je suis ici je ne sens plus mes bords, je suis devenue floue. Ça s'est produit je crois à cause des vêtements. Il a fallu s'habiller autrement. Ces petites choses qui vous éloignent du cercle intérieur (Delorme, 2021 : 49).

Le changement vestimentaire n'est pas anodin ; il symbolise la perte de l'identité, l'effacement des limites corporelles et psychiques sous la pression sociale. La stratégie de survie adoptée par Ève est celle de la « neutralité », du masque impassible : « Ne rien laisser dire aux traits de mon visage ou au ton de ma voix » (Delorme, 2021 : 51), une forme de retrait intérieur pour protéger un soi menacé.

Cette dissociation touche également les hommes intégrés au système, notamment ceux chargés de la violence aux frontières. Le Gentleman's Club, espace sordide du patriarcat – mais au même temps, de la lutte contre ce système, comme nous verrons ultérieurement – devient le lieu où ces hommes tentent d'expié les horreurs commises au nom de la sécurité nationale. Ils cherchent refuge dans les « corps anonymes et faciles » des prostituées, incapables de supporter l'intimité avec leurs épouses sans être submergés par le « dégoût » d'eux-mêmes, tel que le décrit le personnage de Louise. Leur corps et leur psyché sont marqués par la violence qu'ils infligent, un « tatouage qui reste indélébile au fond de leurs prunelles » (Delorme, 2021 : 91), les coupant de leur propre humanité et de relations authentiques. Le système broie ainsi non seulement les opprimés mais aussi ses propres agents.

La répression de l'État-nation ne s'exerce qu'au sein de la ville, s'étend aussi aux galeries de la montagne que la ville finit par détruire, menant à l'exil des *sœurs*. Cet exil plonge les personnages dans une forte nostalgie et un sentiment amoureux de perte, qui se matérialisent à travers une cartographie écopoétique du corps humain et végétal qui permet d'exprimer la douleur. La nostalgie devient une force contre laquelle il faut lutter pour ne pas sombrer, comme l'exprime Grâce : « C'est seulement ainsi que je peux résister au vertige infini, à la vague déferlante qui m'avale tout entière quand je pense au passé » (Delorme, 2019 : 104).

L'absence des *sœurs* disparues s'inscrit douloureusement dans les corps des survivantes. Le personnage de Louve, à travers le regard et les mots d'Ève, incarne cette

somatisation extrême du deuil. Bien que sa peau ne porte « aucune trace de sévices, pas une cicatrice », son corps est devenu une carte sensible de la perte : « Il y a pourtant des endroits de son corps qui, si on les touche, lui amènent des larmes, un flot qui ne s'arrête qu'avec l'épuisement » (Delorme, 2019 : 268).

L'amour même, autrefois source de vie et de connexion (« De leur vivant, l'amour était chose facile, dense, enivrante, volatile »), devient paradoxalement une source de souffrance : « Aujourd'hui rescapée de la grande mise à mort, tout mon amour la blesse, mes gestes ravivent en elle la blessure de la perte » (Delorme, 2019 : 269). Louve n'est plus qu'un réceptacle de peine absolue, ses yeux ne voyant que du vide, et par-delà le vide toutes celles qui ne sont plus (Delorme, 2019 : 269). Son corps se recroqueville en un « spasme de douleur immense, parmi les feuilles mortes échouées » (Delorme, 2019 : 272), symbole d'une vie brisée au milieu des ruines d'un passé idéalisé. Le paysage lui-même participe à cette cartographie de l'absence. Le fleuve se transforme en « trace symbolique entre le monde des Autres où nous vivons cachées, et tout ce qui n'est plus » (Delorme, 2019 : 272), une frontière liquide qui matérialise la perte irrévocable.

La douleur de la perte atteint une telle intensité qu'elle confine à l'aliénation une forme de « maladie d'amour » où le sujet perd ses propres contours. Ève décrit cette expérience de fragmentation lorsqu'elle est confrontée à la possibilité d'une nouvelle perte : « l'amour peut blesser et la perte de l'autre être cruelle au point que l'on perd avec elle la personne qu'on était. Quand on aime si fort on ne sait plus qui on est, sans ce si grand amour » (Delorme, 2019 : 290). Elle relate sa propre dissociation, une perte de contrôle physique et psychique :

Car j'ai quitté mon corps à cet instant précis. Mes mains ont fait un thé, à gestes automatiques, comme en lévitation [...] J'ai perdu le contrôle des liquides dans mon corps [...] Ma peau était trempée, je grelottais sans cesse, ma vessie s'est vidée sans que je m'en aperçoive [...] je suis restée des heures, allongée dans mon lit sans pouvoir me lever, je tremblais de fièvre (Delorme, 2019 : 294).

Le corps devient alors le lieu d'une absence présente, la peine recouvrant la vie « d'un linceul » (Delorme, 2019 : 294). La présence de l'être aimé disparu est ressentie profondément « comme les amputés sentent le membre manquant, longtemps après sa perte » (Delorme, 2019 : 294).

Même si la perte des *sœurs* et de la propre existence pourrait entraîner le désir de mourir, l'emprise du régime s'étend jusqu'à la négation de l'ultime liberté : celle de disposer de sa propre vie. Grâce constate avec effroi l'impossibilité quasi totale du suicide dans cet univers hyper-contrôlé : armes illicites, couteaux sous clef, accès aux toits condamnés, fenêtres blindées, rues surveillées par des véhicules programmés pour éviter les piétons (Delorme, 2021 : 213). L'impossibilité de se donner la mort représente le paroxysme du contrôle biopolitique (Foucault, 1976) : le régime possède les corps

jusqu'à leur refuser le droit de cesser d'exister. La seule issue envisagée, la pendaison avec des vêtements noués, souligne la précarité des moyens de résistance face à un contrôle spatial et matériel absolu. Cette négation de la mort volontaire enferme les individus dans une vie sous contrainte et renforce le caractère carcéral de la société dépeinte.

La cartographie de la répression corporelle, où chaque dimension de l'existence physique et intime est régie, surveillée et punie, forme le terreau sur lequel la résistance, portée par la polyphonie des voix narratives, cherche à esquisser ses propres contre-cartes : celles de la dissidence ; celles de la liberté et de la réappropriation de soi, tant dans les marges de la ville que par la connexion avec la nature dans les galeries de la montagne.

4. Cartographies de la dissidence

4.1. Soulèvements collectifs dans la ville

Le groupe antisystème des Uraniens, formé par Raphaël, trois hommes non-cis et Grâce, devient un corps social hétérogène clé qui trace des contre-cartographies dans la ville pour protester contre l'ordre établi. Cette dynamique multiple illustre l'idée développée par Rosi Braidotti (2021 : 80) : sans être égaux ni identiques, nous pouvons et devons interagir collectivement. Le facteur agglutinant dans la composition d'un collectif ne réside pas dans l'expérience partagée de la vulnérabilité ou du manque de pouvoir. La force qui l'unit n'est pas réactive, mais active et affirmative : elle naît d'une compréhension commune des conditions d'oppression et de subjugation incarnées et intégrées, matérialisée à travers des cartographies partagées. Cela s'exprime dans des imaginaires collectifs qui déploient le désir commun de mettre en pratique des alternatives émancipatrices, soutenant le projet. L'impulsion affirmative pour composer des combinaisons transversales repose sur l'idée que la liberté découle d'une compréhension partagée des chaînes qui les entravent, ainsi que des efforts collectifs pour agir et trouver des alternatives positives (Braidotti, 2021 : 81).

Cette quête d'alternatives se manifeste d'abord dans la recherche d'un ailleurs, un contre-espace qui échappe aux normes oppressives de la ville. Raphaël exprime clairement ce désir : « Mère, il y a un ailleurs, un autre monde possible, je le crois, je le sais. Personne ne devrait, selon la loi des Autres, vivre une vie emmurée » (Delorme, 2021 : 67). Cet ailleurs est non seulement un lieu géographique lointain, mais un espace mental et social à cartographier et construire, une utopie potentielle qui motive la résistance : « je n'ai jamais cessé de chercher un ailleurs. De repousser un peu les limites du licite. Saboter en silence les cadenas des grilles qui clôturent nos vies » (Delorme, 2021 : 130).

Le Gentlemen's Club, comme nous l'avons déjà mentionné auparavant, est une ancienne librairie transformée en lieu de prostitution et en même temps en lieu clandestin de rencontre nocturne qui fonctionne comme un espace autre dans la ville. Pour Raphaël, c'est un lieu de mémoire, un enclave espace-temps intense et lumineux où se

vivent « l'interdit, la jouissance et l'espoir » (Delorme, 2021 : 191). Situé à la marge, dans la banlieue, cet espace incarne une double transgression : « on s'aime et on lit. On écrit et on parle des livres interdits. Souvent des corps se touchent » (Delorme, 2021 : 194). La réappropriation de l'ancienne librairie souligne le rôle crucial de la littérature et du savoir comme outils de résistance et d'émancipation morale. Nommer ce qui est interdit, comme le mot « librairie » lui-même, devient un acte politique : « Ce qui n'a pas de nom est réduit au silence, et nommer rend visible, avère une existence » (Delorme, 2021 : 191).

La littérature devient ainsi une arme de résistance active. Les livres sauvés des containers, lus et partagés clandestinement au Club, constituent un acte de préservation de la mémoire, de création d'autres cartographies possibles, et de défi à l'ordre établi. Pour les Uraniens, lire et aimer relèvent « d'un seul geste : refuser de mourir, de vivre emmurés, dans nos corps, nos esprits » (Delorme, 2021 : 205). Ils lisent des textes subversifs qui critiquent l'État et appellent à une redéfinition de la citoyenneté et de la planète au-delà des fonctions reproductives assignées. La lecture collective devient un moyen de « conjurer l'abîme où sont jetés les mots » (Delorme, 2021 : 204) et de ranimer une pensée critique anesthésiée par le régime. L'intertextualité, notamment à travers de textes de l'œuvre *Les Guérillères* de Monique Wittig présents dans le roman de Delorme, renforce cette dimension subversive, connectant leur lutte à une généalogie féministe, à un « elles » queer.

L'écriture prolonge cette résistance littéraire en occupant l'espace public. Les « lettres des Uraniens », écrites par Paul, sont placardées sur les murs de la ville et constituent une forme de contre-cartographie discursive. Delorme, à travers une autre opération intertextuelle, extrait ces lettres de l'ouvrage *Un appartement sur Uranus* (2019) de Paul Preciado, des textes qui opposent l'« alliance multi-espèces » au « capital humain », et la « puissance » au « pouvoir » (Delorme, 2021 : 125 ; Preciado, 2019 : 45-46), et qui redéfinissent l'espace urbain par des messages dissidents. L'apparition de ces écrits provoque une floraison de mots qui excite et inquiète la ville et qui force les autorités à réagir. La deuxième lettre appelle explicitement à la « Révolution » et à une citoyenneté redéfinie par le partage et non par la (re)production (Delorme, 2021 : 162). L'écriture devient ainsi un acte performatif qui vise à libérer les mémoires et les livres, et à préserver l'histoire des résistants pour le futur.

Le crépuscule et les marges urbaines, comme les quartiers Sud, deviennent des espaces privilégiés pour cette résistance. La nuit offre une couverture et une temporalité alternative où « sortent celles et ceux qui [...] n'ont pas droit de cité à la lumière du jour », comme le dit le personnage de Grâce (Delorme, 2021 : 158). Les quartiers Sud, bien que marqués par le délabrement et le regard méprisant des Autres – comme nous l'avons évoqué précédemment –, sont aussi des lieux de vie, de musique, de danse et d'espoir où l'on cherche « autre chose » (Delorme, 2021 : 160). Ces espaces marginaux

permettent l'émergence de sociabilités alternatives et renforcent le sentiment collectif de résistance.

Finalement, la résistance dans la ville culmine dans une volonté de destruction active des symboles du pouvoir totalitaire. L'incendie de la cathédrale n'est pas un acte isolé mais un symbole du désir collectif de changement qui transforme la foule silencieuse en une armée potentielle (Delorme, 2021 : 168). Raphaël théorise cette stratégie de la terre brûlée : « Disséminer le feu. Tout brûler. Un par un, les grands édifices du pouvoir [...]. Réduire en cendres grises [...] les symboles immuables qui structurent les vies » (Delorme, 2021 : 172). L'objectif est de provoquer un chaos total tout en s'attaquant aux piliers du système (police, administration, affaires) dans l'espoir qu'un monde nouveau – et une nouvelle cartographie – puisse advenir. Cette destruction s'accompagne d'une volonté de libérer la mémoire collective quand les Uraniens décroissent les serveurs informatiques contenant l'histoire séquestrée du passé de toutes et de tous, voyant dans ce chaos semé « la seule voie vers un futur possible » (Delorme, 2021 : 277). Les Uraniens cherchent ainsi à déstabiliser le système dès l'intérieur pour y ouvrir une brèche (Delorme, 2021 : 256) et créer les conditions d'un avenir radicalement différent. C'est au cœur de ce chaos que les *sœurs* se rassemblent pour creuser la rive et s'installer à nouveau dans les galeries de la montagne, autrefois effondrées par les Autres.

Face à la violence infligée aux corps dissidents et à la fragmentation identitaire provoquée par la dystopie urbaine, et dans le prolongement des formes d'insoumission qui prennent corps en milieu urbain, le roman propose un contre-espace radical : les galeries de la montagne. Ce lieu, à la fois refuge et laboratoire d'alternatives, s'oppose à la logique de la ville et incarne la possibilité d'une utopie écoqueer fondée sur la sororité, la reconnexion au vivant et la réinvention des modes d'existence.

4.2. La transgression antipatriarcale aux galeries de la montagne

Dans *VTF*, la montagne se dresse comme une métaphore du patriarcat, ainsi que le souligne explicitement Delorme. Après les attaques menées par les Autres, la montagne s'abat sur les corps des guerrières, les écrase, incarnant ainsi la violence d'un effet *backlash* (Delorme & Bastide, 2021 : 00 : 17' 00") – cette forme de sanction sociale infligée à celles et ceux qui osent dévier des rôles assignés par l'ordre dominant. Au même temps, avant l'éboulement et face au patriarcat, la communauté des *sœurs* choisit une confrontation symbolique : en creusant littéralement les galeries au cœur de la montagne, elles s'engagent dans un acte radical de réappropriation. La montagne est ainsi une métaphore au carré. Ce travail physique de percement devient un symbole de leur propre dissidence : elles ne se contentent pas d'occuper un espace, elles le transforment de l'intérieur, le remodelant à leur image. Par cette action, elles érodent les fondations mêmes du patriarcat et transforment la montagne-forteresse en un refuge, un utérus protecteur qui devient le centre de leur nouveau monde queer, espace de choix et d'émancipation, et qui leur

permet de rejeter ainsi les cadres oppressifs de la ville et de l'État-nation relégués à la périphérie de leur existence. Comme l'exprime Rosa :

Parler d'eux comme des « Autres », inversait le rapport entre périphérie et centre. En lisière du pays qu'ils avaient clôturé, nous étions en exil dans une contrée précaire. Avec peu de moyens, nous avons réussi à recréer un monde fait à notre mesure, renvoyant ceux qui nous avaient tiré dessus et le peuple soumis par la peur, dans les marges de notre nouvelle réalité. Nous étions l'ailleurs. Nous nous nommions les sœurs. Nous n'étions plus des femmes au sens commun du terme. (Delorme, 2021 : 217).

Ce passage souligne plusieurs aspects clés de cet exil physique et symbolique : la précarité transformée en force créatrice, la redéfinition de soi en dehors des catégories imposées (« Nous n'étions plus des femmes au sens commun du terme »), et la constitution de l'ancien oppresseur en simple « Autre ». Elles incarnent littéralement l'ailleurs que Raphaël cherchait dans la ville.

L'accès à cet espace dissident est lui-même une épreuve, un voyage initiatique qui marque la rupture avec l'ancien monde. Le périple de Grâce et Raquel à travers une nature hostile et inconnue, durant sept jours, symbolise cette transition difficile : « Après la longue descente des falaises escarpées il nous restait encore quatre journées de marche à travers la forêt en suivant les cours d'eau, mais toujours à couvert » (Delorme, 2021 : 186). Ce voyage est aussi une rééducation des sens et du savoir. La peur initiale laisse place à une communion profonde avec la nature, qui devient la base de leur autosuffisance et de leur culture alternative. La vie communautaire, particulièrement nocturne, est décrite comme une célébration sensorielle en harmonie avec l'environnement :

Les nuits avec mes sœurs sur l'autre rive du fleuve, sentaient le feu de bois et les boissons en cuve qu'on faisait fermenter. Elles vibraient de nos danses sous la voûte des arbres, nous levions les bras vers les cimes et le ciel. C'était un affolement d'odeurs de nourriture, de végétaux fraîchis dans l'air du soir tombant (Delorme, 2021 : 158).

Cette communauté représente ainsi l'utopie réalisée, un espace concret où la dissidence queer s'épanouit par le rejet des normes, la réappropriation de l'espace, la création de liens sociaux alternatifs (la sororité) et une relation renouvelée, sensorielle et respectueuse, avec la nature.

Ces communautés ne se réduisent pas à la littérature : elles ont existé et persistent dans le monde. Certains exemples en sont présents aux États-Unis, comme le montre le livre *Queer Ecologies : Sex, Nature, Politics, Desire* (2010). Ces *sisterspaces* rejettent les structures oppressives de la société traditionnelle et cherchent à vivre de manière autonome dans des espaces naturels éloignés de la ville. Ils adoptent des modes

de vie durables, en parfaite harmonie avec la nature, et promeuvent une vision alternative du genre et de la sexualité, loin des normes imposées par la société dominante.

Comme le souligne Nancy Unger (2010 : 173), les communautés lesbiennes aux États-Unis ont historiquement cherché à établir des environnements, souvent en lien étroit avec la nature non-humaine, pour échapper à l'hétéronormativité, à la violence et au matérialisme de la société dominante. Ces espaces sont non seulement des refuges, mais aussi des lieux d'expérimentation de modes de vie alternatifs et de cultures transformatrices de la nature (Unger, 2010 : 173). Cela défie la notion persistante associant le queer au « contre-nature », une dénonciation historique qui continue de peser sur les vies queer (Hogan, 2010 : 231). La relation au territoire devient alors un élément clé de la constitution et de la survie de cette communauté.

La notion de « paysages queer » offre également une perspective pertinente pour analyser l'environnement dans lequel évolue la communauté de *VTF*. Catriona Mortimer-Sandilands (2010) évoque une forme de « mélancolie écologique » et suggère une affinité particulière entre les subjectivités queer et les paysages « blessés » ou dégradés par l'activité humaine. Dans ce sens, elle affirme que la terre secrète des phéromones témoigne de ses abus, détectables seulement par ceux qui sont eux-mêmes endommagés (Mortimer-Sandilands, 2010 : 331). Plutôt qu'une simple recherche d'une nature idéalisée ou vierge, les paysages queer et la communauté du roman incarnent cette éthique de l'appréciation de ce qui *est* et cultivent une relation complexe avec l'environnement. Les sujets dans *VTF* peinent à trouver leur place et cherchent à s'installer aux marges du système et des Autres, dans l'espoir de mener aussi une existence plus libre et authentique comme les *sisterspaces*, tel que le rappelle le personnage de Grâce :

C'étaient des ouï-dire, des peut-être, une légende, nourrissant un espoir. Celui qu'il y avait, plus loin au cœur des terres en bordure du fleuve, au pied d'une montagne, un village autonome où l'on creusait la pierre, qui s'était développée en marge du territoire, sans obéir aux lois édictées par les Autres. On disait que c'était une sororité composée d'exilées de toutes provenances. Il semblait à Raquel que c'était le lieu où l'on devait se rendre, une terre promise, un endroit où trouver celles qui comme nous n'ont leur place nulle part (Delorme, 2021 : 185).

Autant les *sisterspaces* que les *sœurs* qui forment la communauté de *VTF* illustrent pleinement la notion de sujet post-humain définie par Rosi Braidotti. En effet, selon cette philosophe, le sujet post-humain est un concept élargi, distribué et transversal, qui déploie ses capacités relationnelles au-delà des frontières de l'individu humain et anthropocentrique (Braidotti, 2020 : 63). Ce sujet est intrinsèquement interconnecté avec le non-humain et le vivant dans sa globalité, dans un rapport de codépendance et de coémergence. La vision de l'existence post-humaine constitue le socle des diverses approches écoféministes, qui appellent à renverser les rapports de

domination et de mise à distance de la nature (Gagnon & Casselot, 2024 : 132). Ces courants cherchent à mettre en lumière la pluralité des relations des corps et de l'environnement, en soulignant qu'il est possible de concevoir d'autres manières d'habiter le monde en rupture avec le modèle capitaliste qui façonne ces liens à travers l'aliénation des êtres humains et des animaux (Gagnon & Casselot, 2024 : 133), représenté dans l'univers de Delorme par la ville des Autres.

Les *sœurs* incarnent une subjectivité à la fois écoféministe et post-humaine, à travers une vie communautaire fondée sur l'harmonie avec leur environnement. Elles représentent des sujets vulnérables, situés, incarnés, et profondément ancrés dans des réseaux sociaux et des écosystèmes complexes (Gagnon & Casselot, 2024 : 133). Leur existence se construit dans une logique relationnelle, où les corps et les affects s'entrelacent avec la matière, qu'il s'agisse de la pierre, du bois ou de la peau. Elles ne conçoivent pas les frontières entre soi et l'autre comme fixes, mais comme des espaces poreux de connexion, dans une perspective rhizomique (Deleuze et Guattari, 1991), où les identités ne sont ni figées ni arborescentes, mais se déploient dans un réseau de relations mouvantes et horizontales. Cette subjectivité relationnelle se manifeste avec force l'extrait qui s'en suit, où Rosa évoque le souvenir de l'utopie des femmes fondée sur la reconnaissance de l'interdépendance entre les êtres et leur environnement :

Celui d'une utopie, d'un monde où la violence ne s'exerçait pas pour soumettre et dominer, seulement pour survivre. D'un monde où l'on touchait la pierre, le bois, la peau, d'une même façon, pleine et caressante. D'un monde où l'on savait que les contours des autres ne commencent pas là où s'arrêtent les nôtres, et que blesser autrui c'est se faire mal à soi. Car nous sommes un tout (Delorme, 2021 : 297).

La conception holistique de la Terre, envisagée comme une entité vivante, dynamique et englobante, au sein de laquelle les humains occupent une place égale à celle des animaux et du reste du vivant, ne repose pas sur l'idée d'une entité transcendante, mais bien sur une immanence radicale, ainsi que le souligne Marie-Anne Casselot dans « Cartographie de l'écoféminisme » :

Cette vision holistique permet d'entrevoir comment toutes les relations entre les êtres vivants sont interconnectées : la dégradation de la nature ne peut être séparée du social ni du politique. Tout ce qui affecte une espèce en particulier touche l'entière du vivant (Casselot, 2017 : 24-25).

Selon Braidotti, nous sommes toutes et tous des variations d'une matière commune, car toute matière est une et immanente en elle-même. Cela signifie que le sujet post-humain affirme la totalité matérielle de toutes les choses vivantes et l'interconnexion avec toutes (Braidotti, 2020 : 72), c'est pourquoi Rosa dit dans la citation précédente : « L'on savait [...] que blesser autrui c'est se faire mal à soi. Car nous sommes un tout »

(Delorme, 2021 : 297). La philosophie de l'immanence permet de mettre en place une cartographie des relations de pouvoir afin de mieux conceptualiser le sujet (Braidotti, 2020 : 66). Le questionnement et refus des structures de pouvoir de la ville, métonymie de l'état oppresseur, c'est la raison pour laquelle les femmes de *VTF* décident de vivre autrement et connecter avec la matière pour reconstruire un monde, jusqu'à se fondre en chaque élément, tel que nous l'indique Rosa dans plusieurs passages :

Je suis la pierre. Nous faisons corps. Par la fente du rocher, j'ai tout juste assez d'air [...] Je suis la pierre. Je pourrais rester là indéfiniment. Mon corps a vécu depuis longtemps déjà au contact de la montagne, nous nous connaissons bien. Je pourrais mourir là, c'est dans l'ordre des choses. Resteraient mes ossements, sur ce banc de rocher. J'appartiens ici (Delorme, 2021 : 41-42).

Il ne suffisait pas de traverser les eaux pour changer d'univers, et reconstruire un monde. Notre utopie était de pierre, de bois et d'eau, de chair, de sang, de peau, d'exil, de peine, d'amour, de chants, d'espoir, de paix. Que les longs flots du fleuve ne pouvaient protéger (Delorme, 2021 : 219).

À l'image du groupe de femmes dans *VTF*, nous – les personnes – sommes liées par une interaction ontologique. Incarnées et intégrées dans le monde matériel, nous sommes toutes des variations d'une matière commune (Braidotti, 2020 : 69). Cette matière vibrante est considérée comme vitale, intelligente et capable de s'auto-organiser (Braidotti, 2020 : 72), comme le dit si bien le personnage de Grâce : « Comme nous étions confiantes dans notre résistance. Comme nous avons dénié notre grande impuissance » (Delorme, 2021 : 85). Cette façon de comprendre la matière encourage une implication éthique qui est à la fois affective, liée aux émotions et au(x) corps.

L'affectivité relationnelle produit un sentiment d'appartenance au monde que nous avons en commun, c'est pourquoi Braidotti affirme que nous sommes écosophiques, c'est-à-dire écologiquement liés les unes aux autres par le biais des multiples interconnexions. Nous partageons ces interconnexions au sein du continuum naturoculturel, avec une intimité affective avec le monde et un sentiment d'implication dans un réseau de relations en perpétuel changement et en devenir constant (Braidotti, 2020 : 73), idées qui résonnent dans le passage suivant à travers la voix du personnage d'Ève :

Elles existaient ensemble comme un tout solidaire, un orchestre puissant, les organes noués en ordre aléatoire, un grand corps frémissant. Et j'étais l'une d'entre elles. Être un spi cohérent et autosuffisant n'est pas chose essentielle, quand on sait faire partie d'une communauté d'êtres. J'avais trouvé en elles la force nécessaire. Dans la grande âpreté du quotidien vécu sous le sol, dans la pierre, nos peaux cuites de soleil, sous le vent, dans le fleuve, connaissaient la douceur du contact des autres. On aimait

simplement. On n'avait pas besoin de se sentir unique. Chacune d'entre nous, même la plus mutilée trouvait parmi ses sœurs de quoi combler ses brèches, et l'on pouvait hurler, se taire et ne rien dire, chanter ensemble ou danser sans fatigue jusqu'à l'aube. Les arbres alentour chargeaient l'air d'une fraîcheur qui vivifiait nos âmes (Delorme, 2021 : 82).

Ce passage éco-poétique illustre l'interconnexion et l'estompement des frontières entre les êtres et leur milieu dans une dynamique relationnelle et affective. Loin d'une individualité isolée, l'expérience d'Ève s'inscrit dans une appartenance fluide à un collectif organique, un « grand corps frémissant » en harmonie avec les éléments naturels. La fusion avec le vent, le fleuve et les arbres traduit cette sensibilité écosophique.

La notion d'intimité avec le monde, selon Braidotti, renvoie à notre capacité à nous en souvenir et à nous y reconnecter, à retrouver nos foyers à l'intérieur du monde. Elle suscite également un profond sentiment d'attention et de compassion face à l'état dégradé de notre planète (Braidotti, 2020 : 73-74), des idées qui résonnent dans la suite du passage d'Ève que nous avons cité plus haut :

Les arbres ne sont plus, ils ont été liés en des fagots immenses, puis charriés par les eaux pour construire un port. Des bateaux s'y amarrent. J'ai vu les planches poncées, fendues de coups de hache, percées de clous, martelées par les bottes de ceux qui vivent ici [dans la ville]. Je me demande si le bois a une mémoire [...] Je n'ai plus jamais su ce qu'est la complétude depuis qu'elles sont parties (Delorme, 2021 : 82-83).

La disparition des arbres symbolise la fracture entre l'humain et son environnement et le deuil qui interroge la mémoire du bois comme une tentative de préserver le lien avec ce qui a été perdu. La transformation des arbres en ressources exploitables dénonce la violence infligée à la nature pour satisfaire les besoins de l'humain et fait écho à la nécessité, soulignée par Braidotti, de raviver une relation d'attention et de compassion envers le monde, en reconnaissant notre appartenance commune à la planète. La perte des arbres est aussi intimement liée à celle de la communauté des *sœurs*, au sentiment de vide laissé par cette rupture, et souligne l'interdépendance entre les expériences humaines et non humaines.

Cette pensée post-humaine trouve l'une de ses origines dans la théorie féministe, notamment au sein de la tradition néomatérialiste et vitaliste, qui souligne l'ancrage corporel, intégré et sexué de la subjectivité. C'est le féminisme qui a remplacé les catégories unitaires et discriminatoires, fondées sur des présupposés eurocentriques, sexistes, anthropocentriques et hétéronormatifs, par des alternatives solides (Braidotti, 2021 : 64-65). Il n'est pas anodin que les membres de la communauté des galeries de la montagne, dans le roman de Delorme, incarnent précisément ces alternatives, comme le révèle le personnage de Rafael :

Elles s'appelaient les sœurs. Toutes n'étaient pas nées femmes, certaines avaient fui la caste masculine où on les assignait et se sont faites elles-mêmes, s'échappant pour ne pas le payer de leur vie. D'autres avaient décidé de ne plus être femmes comme nous l'entendons [...]. Ensemble, ces personnes avaient choisi d'user du féminin pluriel pour s'autodésigner. Comme acte politique, pour détruire dans la langue l'exercice du pouvoir qui les violentait (Delorme, 2021 : 266-267).

À travers ce choix du féminin pluriel – qui évoque forcément *Les guerrillères* de Monique Wittig (1969) – la communauté revendique une identité fluide et collective, qui défie les normes rigides imposées par la société. Cet acte de réappropriation linguistique et politique incarne la volonté de dépasser les catégories binaires et oppressives, en résonance avec le sujet post-humain tel que le conçoit Braidotti : un sujet relationnel, hybride et en perpétuelle mutation, qui rejette les assignations identitaires fixes au profit d'une subjectivité multiple et interconnectée. Ainsi, la communauté des *sœurs* s'inscrit dans cette dynamique post-humaine en créant un espace où les identités se redéfinissent à travers la résistance et la solidarité avec d'autres personnes qui cherchent une autre façon d'habiter le monde, tel que le rappelle Rosa : « Elle m'a dit alors : "Tu es une sœur pour moi". Ensuite nous avons appelé "sœur" chaque être qui venait de loin pour nous trouver, au pied de la montagne, à l'orée de la forêt » (Delorme, 2021 : 142).

La survie de la communauté dissidente queer repose, face à une politique hostile et à la menace d'effacement, sur l'articulation d'une éthique du soin collectivisée qui dépasse la simple assistance matérielle pour devenir une véritable infrastructure sociale et affective. Les éthiques du *care* constituent des cadres pertinents pour appréhender les dynamiques d'interdépendance et de réciprocité entre les êtres humains et le monde naturel. Cette relation repose sur une conception de la subjectivité envisagée à nouveau comme incarnée, vulnérable et fondamentalement interdépendante (Gagnon & Casselot, 2024 : 140). L'éthique du *care* s'attache ainsi à reconnaître la valeur du souci portée à autrui et aux milieux de vie. Tant les perspectives écoféministes que les approches du *care* cherchent à rendre *visible l'invisible* à partir d'une vision du monde relationnelle centrée sur la vulnérabilité (Gagnon & Casselot, 2024 : 141).

L'accueil réservé aux nouvelles venues, Grâce et Raquel, dans la communauté de *sœurs* illustre ce principe fondateur de prise en charge immédiate et intégrale qui marque leur incorporation au collectif : « Elles nous ont accueillies, nous ont lavées, nourries, nous ont donné une couche où reposer enfin » (Delorme, 2021 : 189). Cette sollicitude s'étend à la sphère émotionnelle, gérée aussi collectivement. Les affects, notamment ceux liés aux relations amoureuses (naissance, fin, pluralité), font l'objet de rituels de transparence et d'un soutien communautaire actif en cas de souffrance : « Prendre soin de ses *sœurs*, c'était se proposer pour essuyer des larmes, offrir sa peau nue comme un tend un drap lisse qui recouvre un chagrin » (Delorme, 2021 : 189). Cette

pratique vise explicitement une réparation symbolique des traumatismes passés (« réparer la honte, conjurer le silence, les souffrances, le rejet, la violence subie dans nos vies précédentes », Delorme, 2021 : 189) et institue l'empathie et la non-cruauté comme normes cardinales, essentielles à la refondation d'une cartographie émotionnelle viable hors des structures oppressives.

Le rapport de la communauté à la collectivité et à son environnement naturel à travers l'éthique du soin transcende la simple occupation d'un refuge. Il s'agit de la relation ancrée dans la nature qui devient la dépositaire de l'identité et de la mémoire collective et individuelle. La métaphore employée par Ève, où sa reconstruction intérieure est associée aux « tas de rochers extraits de la montagne » (Delorme, 2019 : 16-17), témoigne de cette fusion entre l'intériorité et l'espace naturel. Le lieu même, défini par Rosa par ses éléments primordiaux, « Le bois, la pierre et l'eau » (Delorme, 2019 : 70), ancre la communauté dans une matérialité symboliquement chargée. Cette connexion s'inscrit dans le projet politique et biologique du groupe : l'analogie établie par Ève entre les « entrailles de la montagne » et la « matrice » où croîtront les « natives » (Delorme, 2019 : 30) de la communauté tisse le lien entre géologie et résistance. Élever à travers du soin une génération née dans ce lieu réapproprié participe de la stratégie qui vise à « faire s'effondrer la montagne » (Delorme, 2019 : 30), entendue comme métaphore du système patriarcal, comme nous l'avons souligné précédemment. La nature est ainsi investie d'une dimension poétique et politique, le terreau d'une nouvelle cartographie.

La relation intime et constitutive avec la nature s'étend de manière organique au corps individuel et aux dynamiques interpersonnelles, informant une véritable éco-poétique de l'amour et du désir où l'humain, l'animal et l'élémentaire s'interpénètrent. Louve incarne de façon paradigmatique cette porosité entre l'être et le monde environnant, tel que le décrit Ève : « Il n'y a pas de filtre entre le monde et elle. Elle est d'une matière que tout fait réagir, le froid, le chaud, la pluie, le vent, le hurlement des loups, les trilles des oiseaux » (Delorme, 2019 : 132). Sa sensibilité n'est pas simple réceptivité mais une participation active avec les forces naturelles, la positionnant comme « sentinelle en même temps que chamane ».

L'amour entre Ève et Louve est décrit à travers ce prisme animal et élémentaire. Leur rencontre est celle de « deux louves » (Delorme, 2019 : 132), non pas comme une image poétique, mais comme la reconnaissance d'une nature instinctive qui structure leur interaction. Cette identité de louves informe leur désir, leur communication, leur rapport au territoire corporel et naturel. La première union physique déclenche un « arc électrique » (Delorme, 2019 : 116), force brute qui les traverse et les unit, une énergie qui échappe au contrôle rationnel. Leurs jeux amoureux empruntent explicitement aux « combats d'animaux avant qu'ils ne s'accouplent », une dimension qui mêle désir et violence et qui les ancre physiquement dans la matérialité du monde : Ève plaquée contre la « terre humide », les corps s'imprimant des « traces des morsures »

(Delorme, 2019 : 118). Le corps devient un paysage vivant où s'inscrit l'intensité de la relation, une passion qui participe de la sauvagerie revendiquée de leur existence.

Ainsi, l'amour est conçu non comme un sentiment psychologique mais comme une force naturelle, un « flot ou un torrent » (Delorme, 2019 : 280), une puissance qui peut à la fois nourrir et submerger, voire « vider de toute substance » (Delorme, 2019 : 280) de telle façon qu'il déborde les limites du moi individuel : « Je l'aimais trop pour mon seul corps, mon seul être. Cela débordait comme le fleuve aujourd'hui » (Delorme, 2019 : 118), nous dit Ève en se référant encore à Louve. Il s'agit d'une fusion qui dissout les contours de l'identité propre au profit d'une entité relationnelle plus vaste, à l'image des écosystèmes naturels. Les corps des amantes se muent en une « tanière » partagée (Delorme, 2019 : 118-119), refuge intime niché au sein du refuge plus large qu'est la montagne, espace où elles apprennent à « respirer ensemble » (Delorme, 2019 : 116), menant à bien une interdépendance vitale. La perception sensorielle elle-même est transformée : Ève entend la voix de Louve non par l'ouïe mais par la peau (« par les pores de toute ma peau ») (Delorme, 2019 : 116), signe d'une communication infra-verbale et somatique. Même la douleur de l'absence est filtrée par cette écopoétique : l'âme d'Ève se tapit en « animal blessé » (Delorme, 2019 : 82). L'expérience amoureuse – dans ses joies comme dans ses peines – est ainsi entièrement médiatisée par cette sensibilité où le corps, le désir, l'animalité et la nature forment un continuum indissociable qui reflète à l'échelle intime le projet global de la communauté : occuper l'espace et tisser des cartographies vitales avec et dans la nature.

Face à la menace constante d'éradication physique et symbolique par la ville (et donc les Autres), l'écriture et la lecture s'imposent comme des outils de survie et des actes de résistance mémorielle au sein de la communauté de *sœurs*, prolongeant la résistance verbale qui s'enracinait déjà aux marges de la ville. La tradition consistant à archiver l'histoire et le portrait de chaque sœur dans une galerie souterraine, tel que l'explique Rosa (Delorme, 2019 : 71), permet de montrer une volonté de constituer une cartographie collective contre l'effacement. La précarité de ces archives, menacées d'ensevelissement et d'inaccessibilité (Delorme, 2019 : 199), illustre la vulnérabilité de cette mémoire face à la violence étatique.

La rareté des livres ne conduit pas à l'abandon de la culture écrite mais à l'intensification de son importance vitale, comparée à celle de l'eau pour la terre (Delorme, 2019 : 209). L'écriture de leurs propres histoires, la lecture partagée, la copie et la mémorisation des textes existants – pratiques évoquant à nouveau *Fahrenheit 451* – constituent une forme d'écopoétique où la survie culturelle est indissociable de la survie physique. Cette insistance sur la trace écrite dans l'espace est motivée par la conscience aiguë que l'oubli équivaut à une seconde mort, comme le rappelle Rosa – « Et l'oubli, c'est la mort, dénuée d'espoir » (Delorme, 2019 : 216) – et que les mots constituent le dernier refuge de l'existence lorsque la conscience disparaît (Delorme, 2019 : 298).

En définitive, l'analyse des pratiques de la communauté des *sœurs* dans *VTF* révèle une synergie entre une éthique du soin collectiviste, un ancrage profond dans le milieu naturel et des stratégies mémorielles centrées sur l'écrit. Ces éléments ne fonctionnent pas isolément mais s'entrelacent pour former le tissu d'une communauté résistante, capable de construire un contre-monde viable et porteur d'un horizon utopique. C'est cette trame serrée de liens – aux autres existences, à la terre, aux récits – qui sous-tend la possibilité d'une renaissance, entrevue par Ève dans les dernières pages du roman (Delorme, 2019 : 305-306), où la destruction du vieux monde ouvre la voie à la reconstruction fondée sur les valeurs forgées dans la dissidence.

5. Conclusions

Il ressort de l'analyse spatiale de *VTF* que l'œuvre de Wendy Delorme articule à travers le roman choral une (contre)cartographie politique et écologique complexe. Celle-ci repose sur une opposition entre, d'une part, la ville dystopique, caractérisée par le contrôle panoptique, la violence étatique et l'exclusion systémique orchestrés par un régime totalitaire hétéropatriarcal et écocide ; et d'autre part, l'utopie écoqueer établie dans les galeries de la montagne. Ce refuge, investi par une communauté de femmes queer dissidentes, représente un modèle sociétal alternatif dont les fondements résident dans la sororité, la fluidité identitaire ainsi que dans l'établissement d'une relation renouvelée, empreinte de respect avec la nature humaine et non-humaine.

Entre ces deux pôles, le corps individuel émerge comme un troisième espace, champ de bataille où s'inscrivent les normes oppressives, la violence du pouvoir et la mémoire traumatique, mais aussi la résistance intime à travers la nature et la quête de soi face à la dissociation imposée. La vulnérabilité du corps queer, particulièrement ciblé par le régime, souligne la dimension biopolitique du contrôle social de l'état.

En mobilisant les outils de la géocritique, l'écocritique, l'écopoétique, l'écoféminisme et le post-humanisme, notre lecture a mis en lumière comment la spatialité du roman est le moteur d'une réflexion sur les liens entre crise écologique, oppression politique et identité de genre. Delorme suggère que la résistance au totalitarisme passe par la lutte collective et politique mais aussi par la réinvention des liens communautaires et la reconstruction d'un rapport sensible et éthique au vivant. Comme le rappelle Zwer dans *Pour un spatio-féminisme*, s'inscrire dans l'espace symbolique de la carte – à travers la littérature dans notre cas – c'est de forcer la reconnaissance de soi, c'est exister pour les autres (Zwer, 2024 : 167). Dès cette perspective, nous avons vu comment l'écriture de Delorme vise à transformer l'imaginaire dominant et à dépasser son idéologie de mort. En effet, comme le rappelle Prádanos (2017 : 159), la littérature peut et doit interroger les processus planétaires d'urbanisation capitaliste qui engendrent des villes aux métabolismes socioécologiquement destructeurs, afin de proposer d'autres modèles de vie. Les voix subversives de Delorme tissent ainsi, dans les lézardes du présent, la cartographie sensible d'une manière différente de cohabiter dans le monde.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOISCLAIR, Isabelle (2012) : « De la théorie dans la création ou “La Queer Theory pour les nulles”. Les romans de Wendy Delorme », in T. St-Gelais (dir.), *Loin des yeux près du corps. Entre théorie et création*. Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 123-127.
- BRAIDOTTI, Rosi (2020) : *Coneixement posthumà*. Traducción de Anna Llisterri. Barcelone, Arcàdia.
- BRAIDOTTI, Rosi (2021) : *Posthuman feminism*. Cambridge, Polity Press.
- CASSELOT, Marie-Anne (2017) : « Cartographie de l'écoféminisme », in M.-A. Casselot & V. Lefebvre-Faucher (dirs.), *Faire partie du monde. Réflexions écoféministes*. Montréal, Remue-ménage, 24-25.
- DELEUZE Gilles & Félix GUATTARI (1980) : *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles & FÉLIX GUATTARI (1991) : *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit.
- DELORME, Wendy (2021), *Viendra le temps du feu*. Paris, Cambourakis.
- DELORME, Wendy & Lauren BASTIDE, (2021) « Épisode 98 : Écrire nos utopies avec Wendy Delorme », *La poudre* [podcast]. URL : <https://open.spotify.com/episode/2g0kGOz8YSF4Eacck6fe7z?si=4a34016472224943>
- DELORME, Wendy & Vleel SERIAL LECTEUR NYCTALOPE (2021) : « Wendy Delorme, *Viendra le temps du feu*, Éditions Cambourakis». *Youtube*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LtekE4uKKig>
- DELORY-MOMBERGER, Christine (2016) : « Le Corps-à-corps politique de Wendy Delorme, performeuse X queer », in C. Delory-Momberger (dir.), *Éprouver le corps. Corps appris, corps apprenant*. Paris, Érès, 239-251.
- FOUCAULT, Michel (1976) : *La volonté de savoir*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1984) : « Des espaces autres ». Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49. URL : <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr>
- FOURNIER, Mat (2013) : « “Insurrections en territoire sexuel” : Wendy Delorme’s War Machines ». *L'Esprit Créateur*, 53 : 1, 87-100.
- GAGNON, Cécile & Marie-Anne CASSELOT (2024) : *Existantes : pour une philosophie féministe incarnée*. Montréal, Remue-Ménage.
- GENDARME, Léa (2024) : *Le roman comme outil de militantisme féministe. Une analyse de Viendra le temps du feu de Wendy Delorme*. Mémoire de Master. Liège, Liège Université. URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/21778>
- HERNÁNDEZ ROYO, Marina (2024) : « Les corps dissidents au centre du récit de Wendy Delorme. Analyse de *Le corps est une chimère* », in E. Marco Arocas & A. Faus Bartomeu (coords.), *Cuerpos en tránsito: explorando intersecciones emergentes y raíces culturales*. Madrid, Dykinson, 511-522. URL : <https://www.dykinson.com/libros/cuerpos-en-transito-explorando-intersecciones-emergentes-y-raices-culturales/9788410702431>

- HOGAN, Kate (2010) : « Undoing Nature: Coalition Building as Queer Environmentalism », in C. Mortimer-Sandilands & B. Erickson (eds.), *Queer Ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*. Indiana, Indiana University Press, 231-253.
- KOUGANG, Carole Mafotsing (2023) : « Review of *Viendra le temps du feu*, by Wendy Delorme ». *Women in French Studies*, 31, 173-174.
- LANDRY, Vincent (2013) : « L'Autofiction théorique chez Virginie Despentes, Wendy Delorme et Beatriz Preciado : un genre trouble ». Thèse de doctorat. Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- LÉGIFRANCE (2025) : « Article L823-1. Code de l'entrée et du séjour des étrangers et du droit d'asile ». *Légifrance*. URL : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006070158/LEGISCTA000042773782
- MARQUÉS, Josep (2021) : *L'obra literària de Jordi Pere Cerdà : una mirada geocrítica*. Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat – Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- MORTIMER-SANDILANDS, Catriona (2010) : « Melancholy Natures, Queer Ecologies », in C. Mortimer-Sandilands & B. Erickson (eds.), *Queer ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*. Indiana, Indiana University Press, 331-358.
- OST, Isabelle (2018) : « “L'œil cartographique” de la littérature. Réflexions pour une lecture “cartographiante” de quelques œuvres littéraires contemporaines », in I. Ost (ed.), *Cartographier*. Bruxelles, Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, <https://doi.org/10.4000/books.pucl.4532>
- PRÁDANOS, Luis Iñaki (2017) : « Ecocrítica y nuevos materialismos ». *Letras Hispanas*, 13, 156-164.
- PRECIADO, Paul (2019) : *Un appartement sur Uranus*. Paris, Grasset.
- ROUSSEL, Flora (2022) : « Réécriture des normes, normalisation des reformulations : se réinventer par la subversion dans *La Mère, la Sainte et la Putain* de Wendy Delorme ». *Philological Forum*, 1/15, 78-94.
- SCHAAL, Michèle A. (2016) : « Bridging Feminist Waves : Wendy Delorme's *Insurrections ! En territoire sexuel* », *Rocky Mountain Review*, 70/2.
- SCHAAL, Michèle A. (2020) : « Overstepping and Blurring Boundaries: Queer(ing) Autofiction in Wendy Delorme's *La Mère, la Sainte et la Putain* », in K. Averis, E. Kačkutė & C. Mao (dirs.), *Transgression(s) in Twenty-First-Century Women's Writing in French*. Leiden ; Boston, Brill, 114-130.
- SCHAAL, Michèle A. (2022) : « Polyphony as Intersectional Inquiry and Praxis: Wendy Delorme's *Le Corps est une chimère* ». *CFC - Intersections*, 1 : 1, 85-99.
- SCHAAL, Michèle A. (2024) : « (Breaking out of) Heteropatriarchal Lockdown: Wendy Delorme's *Viendra le temps du feu* ». *The Journal of Gender Studies*, 34 : 3, 386-397.
- STOCK, Emmanuelle (2024) : « Le roman choral, une ode aux luttes féministes avec *Viendra le temps du feu* (2021) de Wendy Delorme, *Avec joie et docilité* (2016) de Johanna Sinisalo et *Le Pouvoir* (2018) de Naomi Alderman », in J. Domingues de Almeida & F. Outeirinho (dirs.), *Roman choral. Fiction à voix multiples*. Porto, Instituto de Literatura

Comparada Margarida Losa, 83-94. URL : <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/157054/2/659243.pdf>

TALLY JR., Robert (2013) : *Spatiality*. Londres-New York, Routledge.

UNGER, Nancy C. (2010) : « From Jook Joints to Sisterspace: The Role of Nature in Lesbian Alternative Environments in the United States », in C. Mortimer-Sandilands & B. Erickson (eds.), *Queer ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*. Indiana, Indiana University Press, 173-198.

WESTPHAL, Bertrand (2016) : *La cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*. Paris, Les Éditions de Minuit.

WITTIG, Monique (2019 [1969]) : *Les Guérillères*. Paris, Éditions de Minuit.

ZBAEREN, Mathilde (2023) : « Propositions pour un imaginaire des clubs de lectrices : Delaume, Delorme, Rychner, Volodine ». *Relief*, 17 : 2, 85-101.

ZWER, Nephys (2024) : *Pour un spatio-féminisme. De l'espace à la carte*. Paris, La Découverte.