

Animaux d'écriture : le lien et l'abîme

Sous la direction d'Alain Romestaing et Alain Schaffner, Classiques Garnier, « Romanesques », hors série, 2014, 198 p.

Dans *Le Romancier et ses personnages*, en 1933, François Mauriac présente le roman comme « le premier des arts » par « son objet qui est l'homme ». Cette vision nous paraît aujourd'hui quelque peu restrictive. Dès ses origines, si l'on pense au *Roman de Renart*, la littérature française accorde aux animaux – même si ce sont d'abord des figures très anthropomorphiques – une place essentielle. Et le roman leur reconnaît dès le XIX^e siècle d'indéniables qualités romanesques : ils entraînent aisément dans de surprenantes aventures, de la bête du Vaccarès, chère à Joseph d'Arbaud, du renard (ou du sanglier) de Bosco, du cerf de Genevoix au lion de Kessel, aux singes de Pierre Boule ou au molosse de Chamoiseau, sans négliger le palafox de Chevillard ou la truie infanticide d'Isabelle Sorente dans *180 jours* ; ils suscitent aussi des affects et des passions, de la compassion surtout ou du désarroi, parce qu'ils incarnent l'innocence, la liberté et l'altérité à l'état pur – à moins qu'ils n'aident au contraire à imaginer des états intermédiaires remettant en question les frontières établies, ce qui est une autre façon de produire des affects, des événements et des situations interrogeant la définition des extrêmes. Ainsi, les animaux sont, n'en déplaise à François Mauriac, des créatures porteuses d'un fort potentiel romanesque, et de potentiels personnages pour le romancier.

Le propos de ce volume, adossé au programme de recherche, « Animots : animaux et animalité dans la littérature de langue française (XX^e-XXI^e siècles) » est justement d'explorer au moins autant ce que les animaux font au roman que ce que le roman fait des animaux, quitte à suivre des romanciers « antiromanesques » (Volodine, Chevillard), ou des auteurs qui ne sont pas des romanciers comme Michelet, pourvu qu'ils apportent leur pierre à la réflexion sur l'écriture de l'animalité. C'est pourquoi nous avons emprunté à Claude Louis-Combet – qui a bien voulu nous confier un inédit consacré à la place de l'animalité dans son œuvre – l'expression « animaux d'écriture » : elle dit bien qu'il ne s'agit pas de s'interroger ici sur la manière dont on peut écrire *tout un roman sur une ou des bêtes*, mais plutôt sur la manière dont *des créatures non humaines adviennent pourtant à l'écriture*. Or, à cet égard, la souffrance apparaît comme un élément crucial de la relation entre bêtes et hommes.

[Consulter le sommaire et commander l'ouvrage sur le site des éditions Classiques Garnier](#)

Introduction

Romanesques animaux

Dans *Le Romancier et ses personnages*, en 1933, François Mauriac présente le roman comme « le premier des arts » par « son objet qui est l'homme ». Cette vision nous paraît aujourd'hui quelque peu restrictive. Dès ses origines, si l'on pense au *Roman de Renart*, la littérature française accorde aux animaux – même si ce sont d'abord des figures très anthropomorphiques – une place essentielle. Et le

Hors-série 2014

Romanesques

Revue du Centre d'études
du roman et du romanesque

Animaux d'écritures :
le lien et l'abîme

Sous la direction d'Alain Romestaing et Alain Schaffner

CLASSIQUES
GARNIER

roman leur reconnaît dès le ^{xix}^e siècle d'indéniables qualités romanesques : ils entraînent aisément dans de surprenantes aventures, de la bête du Vaccarès, chère à Joseph d'Arbaud, du renard (ou du sanglier) de Bosco, du cerf de Genevoix au lion de Kessel, aux singes de Pierre Boule ou au molosse de Chamoiseau, sans négliger le palafox de Chevillard ou la truie infanticide d'Isabelle Sorente dans *180 jours* ; ils suscitent aussi des affects et des passions, de la compassion surtout ou du désarroi, parce qu'ils incarnent l'innocence, la liberté et l'altérité à l'état pur – à moins qu'ils n'aident au contraire à imaginer des états intermédiaires remettant en question les frontières établies, ce qui est une autre façon de produire des affects, des événements et des situations interrogeant la définition des extrêmes. On retrouve ici les trois caractéristiques définitives du romanesque que répertorie Anne Souriau dans le *Vocabulaire d'esthétique* : prédominance des affects et des passions ; saturation événementielle ; fréquence des extrêmes¹. En outre – justement parce que la tradition religieuse et philosophique de l'Occident a tellement voulu les opposer aux êtres humains, en même temps que la nature à la culture² les animaux offrent souvent une ouverture sur un autre monde qui satisfait pleinement ce quatrième critère du romanesque que Jean-Marie Schaeffer ajoute aux trois autres déjà évoqués : « le fait qu'il se présente comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur »³. Ainsi les animaux sont, n'en déplaise à François Mauriac, des créatures porteuses d'un fort potentiel romanesque, et de potentiels personnages pour le romancier.

Encore leur a-t-il fallu préalablement s'affranchir, comme l'écrit Lucile Desblache, de leur cantonnement « à la fable, au conte ou à la légende dans des personnifications codifiées de l'éternelle comédie humaine⁴ », puis de leur utilisation massive par un romantisme français soucieux de symboliser et de dramatiser – le loup de Vigny, l'albatros de Baudelaire, le pélican de Musset... – la figure de la liberté, de la solitude, de l'abnégation, voire de l'inadaptation sublime de l'artiste aux médiocrités bourgeoises. Car cette dimension métaphorique, si souvent convoquée au cours du ^{xix}^e siècle, s'accompagne par ailleurs d'un accroissement de l'exigence réaliste et du développement général de l'attention portée aux animaux réels, aussi bien exotiques (dont témoignent la création et le développement des jardins zoologiques) que familiers, dans les campagnes comme dans les villes. D'une part, en ce qui concerne les animaux domestiques, il se trouve que « leur nombre et leur importance économique sont sans commune mesure avec les siècles précédents » : en ces temps de croissance industrielle et agricole inédite, « leur utilisation augmente considérablement sur tout le territoire⁵ ». D'autre part, l'environnement scientifique et culturel a profondément changé. Avant même que Darwin ne provoque le séisme épistémologique que l'on sait, le transformisme de Lamarck a eu pour effet de rapprocher l'être humain des autres créatures terrestres. Dans ce nouveau contexte culturel et politique, se multiplient donc les ouvrages scientifiques concernant les animaux et surtout les ouvrages de vulgarisation scientifique, sans compter les nombreuses rééditions et illustrations de *L'Histoire naturelle* de Buffon (laquelle est même adaptée en un « Buffon des enfants⁶ »). Les romanciers et autres écrivains contemporains ne pouvaient manquer d'être influencés par la considération nouvelle accordée

¹ A. Souriau, article « Romanesque », in Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, 1990.

² Voir P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

³ J.-M. Schaeffer, « La catégorie du romanesque », in Michel Murat et Gilles Declercq, *Le Romanesque*, PSN, 2004, p. 302.

⁴ L. Desblache, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, p. 11.

⁵ D. Baldin, *Histoire des animaux domestiques, ^{xix}^e-^{xxi}^e siècle*, Paris, Seuil, 2014, version Kindle, empl. 166.

⁶ Sur la manière dont le ^{xix}^e siècle a « préparé cette omniprésence de l'animal dans la culture et la littérature de l'enfance qui va se déployer tout au long du ^{xx}^e siècle », voir F. Gaiotti, (dir.), *Présences animales dans les mondes de l'enfance*, Cahiers Robinson n° 34, Arras, Université d'Artois, 2013, p. 7 sq.

à des animaux à la fois plus concrets et plus proches. Les républicains se plaisent ainsi à identifier les bêtes au peuple (et aux faibles ou aux dominés en général, comme les enfants et les femmes), ce que résume la célèbre formule de Michelet : « le peuple [doit] apprendre que sa prospérité tient aux ménagements qu'il aura pour *ce pauvre peuple inférieur*⁷ ». « Pas de démocratie, disent Hugo et Michelet, sans ouverture de la cité aux bêtes, parce que ces mêmes cruautés [commises sur les bêtes] ne sont rien d'autre que des exercices à la tyrannie⁸ », commente Claude Millet.

Car si les romans s'affranchissent des « personnifications codifiées de l'éternelle comédie humaine⁹ » pour parler des animaux, il semblerait aussi que ces derniers s'affranchissent en retour de la seule perspective romanesque – à moins qu'ils ne contribuent à renouveler le genre. Si l'on revient au quatrième des critères romanesques relevés par Jean-Marie Schaeffer, il semblerait bien en effet que les animaux offrent un « *contre-modèle de la réalité* »¹⁰ et même davantage : la prise en compte des subjectivités et des mondes animaux permet non seulement un dépassement de l'anthropocentrisme, mais également un décentrement par rapport au primat du langage ou à la volonté de domination à l'œuvre dans la domestication des bêtes, des hommes et du monde en général. Si le « roman ne s'intéresse guère aux animaux », comme le prétend Éric Chevillard, s'il est « la littérature de l'homme seul au monde », qu'en est-il du romanesque ? Un romanesque de l'animalité est-il capable de « faire advenir autre chose que l'homme (ce vieux bonhomme) dans la langue ?¹¹ » Lucile Desblache qui cite elle-même Chevillard en conclut qu'il s'agit peut-être pour les auteurs contemporains de « sortir de la langue et de la pensée humaine », en tout cas « de l'obsession de soi » pour « donner au roman une nouvelle verve¹² ». Elle voit dans le roman non un genre « verrouillé¹³ », mais au contraire « un genre hybride, moderne, indéfinissable », capable de s'ouvrir à la représentation « d'animaux non-humains¹⁴ ».

Notre propos¹⁵ est justement d'explorer au moins autant ce que les animaux font au roman que ce que le roman fait des animaux, quitte à suivre des romanciers « antiromanesques » (Volodine, Chevillard), ou des auteurs qui ne sont pas des romanciers comme Michelet, pourvu qu'ils apportent leur pierre à la réflexion sur l'écriture de l'animalité. C'est pourquoi nous avons emprunté à Claude Louis-Combet – qui a bien voulu nous confier un inédit consacré à la place de l'animalité dans son œuvre – l'expression « animaux d'écriture » : elle dit bien qu'il ne s'agit pas de s'interroger ici sur la manière dont on peut écrire *tout un roman sur une ou des bêtes*, mais plutôt sur la manière dont *des créatures non humaines adviennent pourtant à l'écriture*. Or, à cet égard, la souffrance apparaît comme un élément crucial de la relation entre bêtes et hommes.

La sensibilisation à la souffrance animale correspond à une évolution historique. Au XIX^e siècle, les élites éclairées deviennent de plus en plus sensibles à la souffrance animale dans un contexte d'essor de la domestication. Celle-ci est désormais considérée comme un progrès de la civilisation (notamment

⁷ J. Michelet, *Le Peuple*, Paris, Édition D'aujourd'hui, « Les introuvables », p. 240.

⁸ C. Millet, « Souffrance animale », in P. Petitier (dir.), *L'Animal du XIX^e siècle, Actes du colloque international 2008*, [en ligne], 2012, (consulté le 4 juillet 2014), <<http://www.equipe19.univ-paris-diderot.fr/Colloque%20animal/Page%20titre%20colloque.htm>>.

⁹ L. Desblache, *op. cit.*.

¹⁰ J.-M. Schaeffer, « La catégorie du romanesque », *op. cit.*

¹¹ É. Chevillard, *Si la main droite de l'écrivain était un crabe*, publi.net, version Kindle, 2014 [2011], empl. 204.

¹² L. Desblache, *La Plume des bêtes*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 16.

¹³ É. Chevillard, *Si la main droite de l'écrivain était un crabe*, *op. cit.*

¹⁴ L. Desblache, *La Plume des bêtes*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ Dans le cadre d'un programme de recherche, « Animots : animaux et animalité dans la littérature de langue française (XX^e - XXI^e siècles) », soutenu par l'Agence Nationale de la Recherche et dirigé par Anne Simon (CNRS/EHESS).

dans le cadre d'associations pour la protection animale, comme la plus célèbre d'entre elle, la SPA¹⁶, société philanthropique *donc* zoophile puisqu'elle combine « attention au sort des animaux » et « souci d'éducation morale des hommes¹⁷ ». Certes, il s'agissait aussi de domestiquer la violence, voire la « bestialité » des classes laborieuses, paysans, ouvriers, pauvres : la célèbre loi Grammont, votée en 1850, qui punit les mauvais traitements exercés publiquement envers les animaux domestiques est, selon Maurice Agulhon, « un curieux mélange d'humanisme profond et de peur sociale¹⁸ ». Il n'empêche que la souffrance devient le vecteur privilégié de l'attention aux animaux parce que – loin de la théorie cartésienne de l'animal-machine – elle fait désormais écho à la souffrance humaine. Le thème, voire le personnage, de l'animal souffrant devient un leitmotiv romanesque, de Chateaubriand et Hugo à Zola. C'est que les « hommes du xix^e siècle ont [...] reconnu dans l'animal le grand souffrant, vu en lui la victime, et fait de sa souffrance l'image absolue de leurs propres douleurs : la plus intense, la plus intolérable¹⁹. » Cette souffrance fait resurgir, selon Claude Millet, et comme le montre très bien l'article de Jean-Louis Cabanès sur Émile Zola, un archaïsme originaire en opposition directe avec le grand récit du Progrès : si « La souffrance animale tord le temps [...] fait un nœud inextricable à la linéarité du Progrès, cette ultime réserve de sens pour l'histoire individuelle comme pour l'histoire collective dans les représentations dominantes du xix^e siècle », c'est que « dans ce temps de la relativisation euphorique du mal qu'est le Progrès, [cette souffrance] figure la souffrance absolue²⁰. » Il nous a semblé que les onze textes rassemblés dans le présent ouvrage s'inscrivaient encore dans cette problématique, alors que deux seulement concernent des auteurs du xix^e siècle : celle d'une identification anthropomorphique aux animaux par le canal sensible de la douleur. Mais l'avancée dans le xx^e siècle et l'époque contemporaine semble aussi se heurter aux limites, voire à l'échec de cette identification, tout en approfondissant cependant – ou peut-être parce qu'elle l'approfondit – la question de la subjectivité animale. Les articles consacrés aux auteurs les plus contemporains montrent bien l'aboutissement de certaines fausses pistes ouvertes par l'idéologie du Progrès scientifique, social et politique, et les tentatives subséquentes de décentrement d'écrivains désireux de sortir de ces impasses. Malgré l'extrême diversité des approches de contributeurs aussi bien dix-neuviémistes que vingtiémistes, venus d'universités françaises ou anglo-saxonnes, s'intéressant à des auteurs très différents dans des perspectives également divergentes, nous avons distingué deux grands enjeux : d'abord celui du lien anthropomorphique rapprochant les bêtes et les hommes autour de l'expérience de la souffrance ; ensuite celui de la mise à l'épreuve de ce lien lui-même, entre tentatives de rendre compte des mondes animaux et déploration de l'abîme séparant ces mondes de l'univers chaotique des hommes.

Pour commencer, Jean-Louis Cabanès montre combien le xix^e siècle est déterminant pour notre perspective en étudiant la place réservée aux chevaux par Émile Zola dans le cycle des *Rougon-Macquart*. Il décèle « dans l'univers zolien [...] une centralité du subir et du souffrir commun à tous les êtres vivants », et qui relie donc les hommes et les bêtes, ces dernières fussent-elles « en-dessous », « infirmes » du point de vue de l'expression. Zola suggère un monde animal et affirme la subjectivité du cheval, entre discours narrativisé et discours indirect libre : les chevaux sont des personnages à part entière, communiquant avec les personnages humains, dotés d'une personnalité et d'un rapport au temps, entre mémoire floue et prescience de la mort, dont il s'agit de rendre compte par « une sorte de

¹⁶ Voir D. Baldin, *Histoire des animaux domestiques, xix^e-xxi^e siècle*, *op.cit.*, chapitre III : Protéger.

¹⁷ *Ibid.*, empl. 1980.

¹⁸ M. Agulhon, « Le sang des bêtes. Le problème de la protection des animaux en France au XIX^e siècle », in B. Cyrulnik (dir.), *Si les lions pouvaient parler*, Paris, Gallimard, 1998, p. 1188.

¹⁹ C. Millet, « Souffrance animale », art. cit.

²⁰ *Ibid.*

tremblé de l'expression » et grâce à une « intropathie » qui tente de surmonter le défaut de langue aussi bien que le défaut des langues. Mais l'empathie zolienne ne se berce pas d'illusions : « L'altérité est comprise, sans être dissoute, par la pitié. » Au contraire, l'auteur de *La Débâcle* fait du « cri » de l'animal la « figure d'un désastre, peut-être d'un destin, en tout cas d'un massacre des innocents ». La « grande force » de ce romancier, selon Jean-Louis Cabanès, tient à ce qu'il ne prétend pas résoudre la tension entre « la dimension éthique de l'écriture de l'animalité, qui humanise le cheval-personnage » et « une anthropologie mythique, qui rappelle la cruauté première de l'abattage des animaux ».

Elisabeth Plas explique à son tour l'importance de l'anthropomorphisme pour écrire l'animal chez un autre auteur du xix^e siècle : Jules Michelet dont la sympathie « pour les animaux vient d'une fragilité, d'une innocence et parfois même d'une souffrance qu'il croit deviner chez certains d'entre eux » mais qu'ils ne peuvent pleinement exprimer. Il s'agit alors, pour établir « une continuité entre l'animalité et l'humanité », de trouver « un équivalent stylistique de l'empathie », une « relève textuelle d'un sentiment premier d'empathie », qui est précisément l'anthropomorphisme michelétien. Encore faut-il distinguer entre l'anthropomorphisme naïf consistant à employer « un terme impropre alors que nous pourrions en trouver un autre, plus approprié », et un anthropomorphisme qui survient parce que « le phénomène que nous désignons ne possède pas de mot propre et relève, d'une manière ou d'une autre, de l'inconnu ». C'est là toute l'aventure de l'écriture inspirée par les animaux.

Une aventure dans laquelle s'engage également Louis Pergaud, et pour les mêmes raisons que Zola et Michelet : rendre compte de la souffrance animale. Alain Schaffner, à la lumière de l'ouvrage de Florence Burgat, *Liberté et inquiétude de la vie animale*²¹, montre quel est l'enjeu de la reconnaissance de cette souffrance que l'on a tenté de réduire à « l'étrange concept de « douleur seulement animale » (une douleur qui serait éprouvée seulement au niveau organique – si la chose a un sens) » tandis que la souffrance serait l'apanage des humains dotés seuls d'une vie intérieure. « Or précisément, seul le sentiment d'empathie émotionnelle [...] permet à l'homme de vivre par procuration l'émotion animale liée à la douleur », explique Alain Schaffner qui s'attache à montrer par quels procédés Louis Pergaud parvient à susciter l'empathie du lecteur pour la pie Margot. Pour ce faire, « tout le travail de l'écrivain consiste à essayer de restituer la vie intérieure de l'animal et la détresse à laquelle il est en proie » : c'est un véritable martyr – « la passion de Margot – qui nous est raconté et décrit. La nouvelle pathétique de Pergaud fait ainsi de la douleur ressentie par l'animal le lieu d'une possible rencontre entre le lecteur et la subjectivité d'une pie suppliciée.

Mais ce lieu de rencontre de la souffrance n'implique ni fusion ni même communion avec l'animal. En effet, comme l'explique Alain Schaffner, le narrateur peut parfaitement être « conscient des limites de sa perspicacité » et l'auteur user avec subtilité de la focalisation interne ou des comparaisons hypothétiques, même quand apparaît clairement « la parenté entre l'homme et l'animal en ce qui concerne le lien entre la douleur physique [...] et la douleur morale ». En outre, comme le montre Jean-Louis Cabanès avec Zola, cette rencontre dans la douleur peut se faire sur le mode de l'adversité, dans un affrontement exacerbant à la fois l'inhumanité et « l'in-animalité » et pouvant aboutir au fantasme d'une régression archaïque. L'écrivain que nous avons invité à témoigner de son rapport aux animaux et à l'animalité trouve précisément son inspiration dans le fantasme d'une régression originaire impliquant les bêtes – réelles ou monstrueuses, forcément monstrueuses même quand elles sont réelles – « dans la déchirure, la rupture et la perte ». Claude Louis-Combet, en effet, qui nous a fait l'honneur de nous confier un texte inédit dans lequel il s'exprime pour la première fois sur la place et le rôle des animaux

²¹ F. Burgat, *Liberté et inquiétude de la vie animale*, Paris, éditions Kimé, 2006.

dans son œuvre, affirme sans détours que pour lui l'écriture « n'[a] rien à voir avec la tendresse, avec la pitié, avec l'empathie qui [ont] peu à peu conquis du terrain au cours d'une certaine maturité spirituelle. » Il évoque d'abord, au moment de l'enfance, une hostilité réciproque entre lui et les insectes, une hostilité tournant de sa part à la jouissance de la souffrance infligée ainsi que de l'observation fascinée des accouplements minuscules. Certes, Louis-Combet fait une distinction entre ces insectes, « petites choses de vie dont les yeux privés de regard ne pouvaient l'implorer » quand il les martyrisait, et « les mammifères [qui] s'imposaient par des qualités de présence et d'expression qui les rapprochaient sensiblement des humains ». Certes, l'écrivain reconnaît « l'intensité de son identification à la toute-puissance sexuelle de l'animal » et par conséquent une projection anthropocentrique confuse de « l'angoisse et de l'obsession » du péché de chair dans des mondes animaux – des insectes ou des mammifères – où il n'a que faire. Mais il souligne la mutation décisive pendant le passage de « l'animal de vie » à « l'animal d'écriture²² » : « Entre l'un et l'autre s'étend toute l'épaisseur de maturation du fantasme. » Dès lors, cet animal d'écriture « compte comme le miroir toujours ouvert de désirs enfouis, souvent insupportables mais dont la nécessité ne se relâche pas. Fréquemment il figure une part obscure de l'être, malheureuse et maléfique, obstinée et fidèle, vouée à la torture et au sacrifice. »

Il n'empêche que là encore le lien anthropomorphique opère – fût-ce sur le mode de l'aberration et de l'horreur –, et l'animal qui a déclenché « une rêverie entamée tout naturellement dans l'enfance », laquelle « s'est constituée comme une réserve d'expérience intérieure et d'impérieuse signification », devient un essentiel « acteur de l'âme en quête de sa nature et de ses origines ». Ce lien se perd en mille méandres dans l'abîme du fantasme, mais il permet pourtant de penser « ce qui se situe au point de croisement entre l'homme et la bête », selon Stéphanie Boulard qui consacre une étude « à l'éros-animal chez Claude Louis-Combet ». Point de croisement tortueux tant la métamorphose importe plus que la ressemblance, et « ce qui attaque l'intégrité du corps et rend possible l'apparition de quelque caractère de bestialité » plus que « la paisible familiarité entre l'enfant et la bête²³ ». L'article de Stéphanie Boulard illustre cette approche singulière de Claude Louis-Combet en commentant l'un de ses textes, *Ô Dieu, Entaure-moi !*, non sans nous offrir auparavant une synthèse de « la prédilection » de l'écrivain pour « les figures animales », « cygne, mouche, cheval, souris, tamanoir, serpent, oiseaux, insectes, vers, larves, grenouilles, crapauds, lézards, chien, chouette, rossignol, petits mammifères... Jusqu'à certains qui ne sont plus exactement des animaux, et qui tiennent plutôt de la « grouillante inidentifiable et proprement innommable²⁴ » », qui sont de « l'humain réduit à la tumeur qui le ronge en même temps qu'elle le constitue²⁵ ». *Dieu, Entaure-moi !* est pour sa part une rêverie sur la figure du minotaure, c'est-à-dire sur « l'étroite proximité dans laquelle, chez Louis-Combet, se tiennent les deux mondes parallèles de l'animal et du féminin ». Dans ce récit consacré à « l'expérience d'une métamorphose²⁶ » et de la possession, Claude Louis-Combet tisse « la fascination de l'altérité animale [...] en la soulignant faisant partie du corps et du désir de la femme, non pas en prenant un ton scientifique ou historique, mais en travaillant le côté onirique, faisant surgir l'animal « à l'orée » ».

Cependant cet écrivain nous conduit à un acmé du chaos et de la douleur dans la relation anthropozoologique. Il nous amène logiquement à nous interroger sur les conditions de possibilité de cette relation dans un texte romanesque : la deuxième partie de notre ouvrage réunit donc des articles

²² Nous remercions chaleureusement Claude Louis-Combet de nous avoir autorisés à reprendre son expression dans le titre du présent recueil.

²³ Cl. Louis-Combet, *Dadomorphes et Dadopathes*, Paris, Deyrolle, 1992, p. 12.

²⁴ *Ibid.*, 22.

²⁵ *Ibid.*, p. 23.

²⁶ Le sous-titre de *Ô Dieu, Entaure-moi !* est *Claude Alexandre, l'expérience d'une métamorphose*.

étudiant la manière dont des romanciers ou des anti-romanciers tentent d'accéder aux mondes des animaux ou exhibent au contraire l'abîme séparant ces mondes de la sphère humaine.

Lucile Desblache nous offre pour commencer une analyse des *Neuf Consciences du Malfini*, soit la manière dont Patrick Chamoiseau « saisit le discours tropique animalier pour établir une écriture² de la relation² qui met en valeur l'importance d'une prise de conscience des dimensions interspécifiques ». L'étude souligne « l'utilisation originale des figures tropiques animales, et spécialement de l'allégorie » par Chamoiseau, écrivain dont la fiction privilégie « le contact sensible avec l'existant et l'étant²⁷ », et « trace la quête de poétiques du vivant où les relations qui sont au centre d'existences pleines de sens, se tissent entre différents êtres humains, mais également entre êtres humains, animaux non humains et leur environnement ». Car cet usage est à rebours non seulement des auteurs français contemporains qui s'en servent surtout pour « mettre en scène des vérités à subvertir, à étirer ou à déconstruire » mais aussi « de beaucoup d'auteurs postcoloniaux qui ne considèrent les animaux que comme figures stylistiques et culturelles de référence ». Lucile Desblache se concentre ensuite sur *Les Neuf Consciences du Malfini* pour identifier « trois aspects de cette écriture allégorisée des animaux qui, loin de mettre une distance entre êtres humains et non humains, permet leur rapprochement », à savoir la concrétisation de l'abstraction, la particularisation de l'anonymat et « l'utilisation de prise de distance personnelle, émotionnelle et temporelle comme ouverture à une nouvelle réalité ». L'allégorie devient ainsi un « instrument d'exploration d'un nouveau langage, d'un langage des autres, d'un langage des animaux à qui la parole n'est pas donnée, et surtout, dont la voix n'est pas écoutée ».

Dans un contexte et à une époque très différents, Maurice Genevoix tente lui aussi, selon Nicolas Picard, de nous faire « accéder aux mondes subjectifs des animaux ». Il s'agit donc, dans cette étude de *La Dernière Harde*, « de comprendre la manière dont [le romancier] rend compte de ces mondes et dont il traite les problèmes de la représentation du comportement, de la pensée et la conscience animale, lourds d'enjeux philosophiques et épistémologiques ». Nicolas Picard commence par rappeler la définition par Jacob Von Uexküll du « sujet animal » dont l'existence « en tant qu'il est récepteur de signification consiste en un percevoir et en un agir²⁸ » : il peut ainsi montrer que Genevoix fait évoluer le cerf surnommé « le Rouge », héros dont on suivra l'existence jusqu'à sa mort, « dans un monde auquel il est relié par des cercles fonctionnels qui fondent sa subjectivité animale ». Mais il « ne se contente pas d'une approche externe d'observateur naturaliste, trop partielle, trop limitée » : pour rendre compte du « vécu psychique » de l'animal, il « emploie systématiquement le psycho-récit (réécriture à la troisième personne du contenu psychique du personnage : sentiments, émotions, pensées) » et non pas le monologue rapporté ou le monologue narrativisé (contrairement à Zola pour les chevaux). Il est vrai que la « problématique de la représentation de la pensée animale est une question délicate à traiter littérairement » entre « anthropomorphisme facile [qui] risque de gêner la lecture », « focalisation externe [qui] peut satisfaire à la prétendue « objectivité scientifique » » et « focalisation interne [qui] ne peut que dans une mesure incertaine prétendre toucher à la vérité psychologique de l'animal », du fait des limites de notre connaissance des animaux.

Cette question est si difficile qu'un autre auteur injustement oublié, Pierre Moinot, axe tout son roman sur l'impénétrabilité de la pensée du cerf que son héros traque à travers une forêt de plus en plus labyrinthique et désespérante. Examinant les jeux de la trace, de la traque et du texte dans *Le*

²⁷ É. Glissant, « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit », in R. Ludwig (dir.) *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994, p. 126.

²⁸ Jacob Von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain* suivi de *Théorie de la signification*, Paris, Denoël, 2004 [1965], p. 166.

Guetteur d'ombre, Alain Romestaing montre en effet que ce roman convoque l'ancienne image du « livre de la nature » pour comparer le déchiffrement des empreintes animales à la lecture et se situe ainsi « dans ce que Ginzburg a appelé « le paradigme indiciaire », à savoir une posture épistémologique aussi vieille que le savoir cynégétique des humains », consistant « à remonter, à partir de données expérimentales apparemment négligeables, jusqu'à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentale²⁹ ». Mais cette « lecture » est à la fois dangereuse (puisque le traqueur laisse lui-même des traces et peut devenir gibier) et terriblement incertaine, au point que le chasseur doit se faire devin et prier, et la chasse méditation sur de mystérieux rapports avec la nature – du rut dont l'odeur pousse en « des régions secrètes et souveraines où règne [le] ventre³⁰ », à la mort qui se révèle être de qu'il y « derrière la forêt³¹ ». Pierre Moinot laisse croire par moments que son héros – dont la traque dessine « les figures d'une possession dans laquelle il cess[e] d'être un infime morceau séparé d'univers³² » – finit par « regagner sa juste place³³ » au point de n'être « plus qu'une souche dans la forêt, au-dessus de laquelle le jour finit par se lever³⁴ », mais Alain Romestaing montre combien ce double désir contradictoire de poursuite et d'effacement se heurte au caractère inaccessible du monde des bêtes dans le grand tout de la forêt.

D'une certaine façon, Éric Chevillard – dont le propos général est pourtant tellement éloigné de celui de Pierre Moinot – exacerbe la même idée de l'impossible atteinte de l'animal au moyen du texte. C'est du moins ce que montre Antoine Traisnel dans son étude de *Palafox* conçu comme un terrier où Heidegger suivrait Chevillard : « D'entrée, le texte se tâte, le lexique bégaye, la langue de l'homme se montre impropre à remplir son office, si son office est de faire correspondre les mots avec le monde, d'établir entre mots et monde un rapport d'adéquation ou du moins d'adhérence. » Et la traque textuelle de l'animal n'est pas plus probante que celle du *Guetteur d'ombre* puisque en vain le « roman s'essouffle à la suite du rusé Palafox, s'efforce de le parquer, le dresser, le dompter, l'élever, l'examiner, le disséquer, l'empailler. » Mais cette « véritable machine cynégétique » implique le chasseur lui-même c'est-à-dire le lecteur dans la mesure où « se jouant du principe de non-contradiction sans contredire le principe de prédication, le roman sollicite l'esprit rationnel de son lecteur pour mieux en frustrer les instincts classificateurs et prédateurs » jusqu'à ce que l'on s'aperçoive que « l'enjeu n'est pas tant de débusquer l'animal Palafox que de tracer, pour s'assurer de soi, une ligne de partage, un seuil, entre l'humain chasseur et l'animal chassé, entre nous et lui », et surtout jusqu'à ce que ce soit « « nous » lecteurs humains qui deven[i]ons paranoïaques, à l'étroit dans les galeries par lesquelles se dérobe l'animal pourchassé ». Or, le propos d'Antoine Traisnel est de montrer comment, dans les *Concepts fondamentaux de la métaphysique*, Heidegger, qui a élaboré la fameuse thèse de l'animal « pauvre en monde », « donne l'impression de s'empêtrer davantage dans les rets qu'il a lui-même posés, au risque de ressembler *in fine* à l'animal qu'il redoute être (ou pour le moins dont il cherche à tout prix à dissocier le *Dasein* humain). » À cette enquête métaphysique répondrait donc « la fiction-labyrinthe de Chevillard, laquelle s'amuse de voir l'animal échapper à la tentation prédatrice de ses rabatteurs ».

Avec Volodine, Aurélie Adler nous fait sortir des terriers pour suivre des éléphants dans *Nos animaux préférés* et *Onze rêves de suie* (récit « attribué à l'écrivain hétéronyme Manuela Draeger »). Mais toutes proportions gardées, ceux-ci sont comme Palafox des « être[s] de seuil », des « créature[s]

²⁹ C. Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, nov. 1980, p. 14.

³⁰ P. Moinot, *Le Guetteur d'ombre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984 [1979], p. 146-147.

³¹ *Ibid.*, p. 178.

³² *Ibid.*, p. 261.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 302.

de passage, chez [elles] dans la fuite entre deux états ou deux façons d'être », car « les éléphants se trouvent dans une situation narrative limite, aux seuils ou dans les marges du roman d'une communauté fantôme ». En outre, Aurélie Adler souligne l'égalité rigoureuse entre hommes et bêtes dans l'univers de Volodine, égalité qui se traduit « par le brouillage des distinctions ontologiques : l'humain peut se métamorphoser en animal au même titre que l'animal peut agir, parler, penser comme voire à la place de l'homme. Ces frontières mouvantes entre l'un et l'autre disent le désir d'interroger la place de l'homme depuis le regard des bêtes ». On remarquera que Volodine autant que Chevillard adopte une posture très critique à l'égard du genre romanesque : « Promu personnage central de narrations brèves, l'éléphant paraît motiver une hybridation générique du fait de son hybridation génétique. Ni fable animalière, ni conte ni nouvelle, la micro-fiction animale conteste ou redistribue certains traits de ces genres pour mieux les annexer à l'œuvre antiromanesque de Volodine », tandis que l'éléphant, en tant qu'animal en voie de disparition, est aussi « la figure allégorique d'un récit qui annonce et ajourne sans cesse sa propre fin ». S'il « incarne le post-exotisme », c'est qu'il est « le signifiant des catastrophes écologiques et politiques perpétrées par l'espèce humaine », errant « littéralement *sans défense* dans les textes de Volodine », hésitant entre formes animales et formes humaines, entre vie et mort, dans « des espaces d'indétermination ».

En d'autres termes, si le lien demeure dans la « marge animale » entre animaux en voie d'extinction et « les *Untermenschen* pourchassés par les régimes totalitaires », il est profondément érodé par cette situation précaire due à « l'espèce humaine dont [le narrateur de *Nos animaux préférés*] ne déplore nullement la fin ». Et pourtant on pourrait aussi considérer l'invention de nouvelles formes narratives – fussent-elles le « bardo fondamental de la narration³⁵ », espace où les contraires s'annulent – comme une manière de considérer encore, malgré tout, malgré la souffrance et la violence – ou du fait de cet atroce point de jonction – la relation des bêtes et des hommes. Une relation vouée à disparaître « dans le temps de la fin » dont il ne s'agit nullement d'empêcher l'avènement selon Volodine. Une relation hantée par des animaux fantômes, imposants comme des éléphants ou effrayants comme ce chien féral dont André Benhaïm retrace la poursuite par Jean Rolin dans *Un chien mort après lui*. Poursuite de ces chiens bien réels ayant rompu leur lien de domesticité. Mais aussi poursuite par ces chiens dans « une histoire de fantôme, une histoire de hantise, où l'homme, toujours vivant, est suivi par un chien déjà mort », un chien qui est peut-être aussi l'image même de l'errant, du vagabond, du « paria du monde ». Selon André Benhaïm, la « question est alors de savoir [si le chien] disparaît avec l'homme. Ou si, une fois disparu, il devient pour l'homme le prétexte de courir le monde, le chien à ses trousses, le poursuivant comme son ombre ». Car pour Rolin « l'étrangement, comme on ne dit plus en français » est essentiel et commande la « dynamique d'insolite proximité [qui] régit précisément l'imaginaire d'*Un chien mort après lui* ». Il nous a semblé que ce mouvement de « traduction » ou de « translation », sur fond de « tragédie collective et internationale », « où l'homme tenterait d'aller vers l'animal familier redevenu sauvage », ce mouvement de « retour vers la bête elle-même retournée à la nature », cette « poursuite de l'animal domestique » que l'homme lui-même, « ou l'Histoire, a chassé de sa compagnie, de sa demeure », était une façon exemplaire de terminer cette réflexion collective sur les animaux d'écriture, tant elle met en exergue à la fois la persistance du lien et sa fragilité.

Les bêtes ne cessent en effet d'opposer leurs esquives aux romans, ou plus généralement à l'entreprise fictionnelle dans ses multiples formes qui tente depuis le xix^e siècle de restituer leur voix, leur existence, leur intériorité, en répercutant souvent l'écho de leur souffrance. Les récits abordés ici

³⁵ A. Volodine, « Tout ce qu'on voudra mais pas homme », propos recueillis par Anne Roche, *Europe*, août-septembre 2007, Cahier Volodine, sous la dir. Anne Roche, Frédéric Detue, p. 240.

ont un fort coefficient romanesque – au moins par la prédominance des affects et des passions, la présentation de qualités extrêmes, l'ouverture sur l'aventure, et au-delà sur d'autres mondes. Ils présentent des tentatives originales de compréhension – délicate ou vertigineuse, par-delà les frontières étanches et les entités fixées – de l'altérité. Se fondant sur l'empathie ou la fascination, entre enquête, quête, et reconnaissance voire jouissance de l'opacité, ils inventent des intersubjectivités inédites, des décentrement, des déplacements en dédales. Des animaux romanesques.

Alain Romestaing et Alain Schaffner

UMR 7172 THALIM – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Programme ANR « Animots »