

Le chœur animal : sur un écho jaillissant du silence

Clémence Mesnier, ED LECLA (*Lettres, communication, langues, arts, Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles*), EA 3224, Université de Bourgogne-Franche-Comté

121

Revue *Traits-d'Union*

#10 La condition animale : stratégies discursives et représentations

Résumé : Wajdi Mouawad (*Anima*, 2012), Antonio Lobo Antunes (*Le cul de Judas*, 1983) et José Eduardo Agualusa (*Le marchand de passés*) ont choisi d'ériger la voix animale comme moteur de la diégèse de leurs œuvres afin de dévoiler la fonction métonymique de l'animal, qui représente l'humanité aux abois, la subalterne à qui la parole officielle a été retirée. Écrire l'animal, c'est se fondre en lui, substituer la vulnérabilité et la sensibilité au logos. L'animal évolue avec des formes d'expressions qui lui sont propres, faites de sensations, de métamorphoses, d'empreintes, de traces, et de lignes à pister. Organiser l'économie romanesque en une vaste polyphonie organique permet de sortir de l'anthropocentrisme et de redonner à l'animal-subalterne la voix qui lui a été confisquée. Ce faisant, le regard animal accuse l'homme, lui renvoyant une image humiliante de lui-même.

Mots-clés : Animaux, voix, subalterne, altérité, vulnérabilité

Abstract: Wajdi Mouawad (*Anima*), Antonio Lobo Antunes (*The Land at the End of the World*) and José Eduardo Agualusa (*The Book of Chameleons*) have chosen to raise animal voices to drive their work. Indeed, their voices show a metonymical function. Animals represent a sick humanity, whose speech has been cast off. Writing about animals consists in putting oneself into their skin, replacing language with vulnerability and sensibility. Animals have their own speech made of sensations and metamorphosis. They carry an individual way of expression, made of paths, marks and lines, which can be tracked. Organizing the writing into a huge polyphony enables to move away from anthropocentrism. Their voices are then given back to animals. Therefore, humans have only a humiliating portrait of themselves left before their eyes.

Keywords: Animals, voice, subaltern, alterity, vulnerability

« Les hommes ignorent presque tout des petits êtres avec lesquels ils partagent leur foyer¹ ». L'animal, délaissé, silencieux, relégué dans les limbes — voire les oubliettes — des champs disciplinaires, est pourtant une métonymie de l'humanité. Wajdi Mouawad (*Anima*, 2012), Antonio Lobo Antunes (*Le cul de Judas*, 1983) et José Eduardo Agualusa (*Le marchand de passés*, 2004) ont choisi d'élever la voix animale au rang de moteur de la progression narrative de leurs œuvres. Chez Lobo Antunes, l'animal donne sa forme à

un récit organisé en abécédaire / bestiaire comptant plus de soixante-dix espèces, à chaque fois représentatives d'une humanité aux abois, prisonnière d'un passé colonial (le conflit Angola-Portugal, guerre d'indépendance de 1965 à 1971) dont les voix animales sont les échos des sévices subis par les hommes. Les animaux du zoo antunien sont des créatures migrantes, déplacées, exportées, vitrines de la puissance coloniale, un zoo d'Europe qui est l'extension d'une cage africaine, de l'exil, vers une dégradation brutale (l'exposition en vue du divertissement bourgeois). Chez Wajdi Mouawad, chaque chapitre est l'écho d'un narrateur interne observant le monde humain depuis son point de vue animal, organisant ainsi l'économie romanesque en une vaste polyphonie organique : pour évoquer la part monstrueuse des hommes, il faut faire parler les bêtes. Ce sont eux, les animaux, qui racontent : l'humain n'est jamais en position d'énonciateur, sauf en cas de discours rapporté². L'histoire d'*Anima* commence quand Wahhch Debch découvre le cadavre de son épouse. Il va entreprendre lui-même une investigation qui se déroulera depuis le point de vue des animaux croisés : chats, chiens, mouches, serpents, putois, oiseaux, araignées... Chez José-Eduardo Agualusa, le narrateur est un gecko, observateur à l'œil aiguisé, vivant sous le toit de Félix Ventura, un albinos lettré dont l'occupation consiste à créer de faux passés qu'il vend aux nouveaux-riches de Luanda. Le lézard est le confident sur lequel il s'appuie. L'ensemble de cette *dramatis personae* animal constitue ainsi une résurgence de la figure du chœur, l'entité collective des choreutes. On peut utiliser ce qualificatif issu du théâtre antique si l'on considère que notre corpus relève d'une forme de tragédie moderne par son ton déterminisme, celui d'un *fatum* omniprésent. L'animal-subalterne, lorsqu'il retrouve sa voix confisquée, accuse l'homme, lui renvoyant une image humiliante de lui-même.

I La *dramatis personae*

Un bestiaire tragique

Lorsqu'il écrit que « les hommes ignorent presque tout des petits êtres avec lesquels ils partagent leur foyer³ », Agualusa suggère ironiquement une fonction métonymique de l'animal, qui représente toutes les populations oubliées, soumises, dont l'existence est passée sous silence. L'animal est une déclinaison par extension du (ou de la) subalterne. Chez Lobo Antunes, la présence animale africanise la diégèse par un chœur spectral, une liste de présences venues d'ailleurs. Catégorie de « population » restée hors de l'histoire officielle, le concept de Subalterne, emprunté à Gayatri Chakravorty Spivak⁴, désigne la position de ceux qui n'ont pas d'identité et qui n'ont pas le droit à la parole, dont celle-ci n'est pas prise en compte. Cette méthode traque au cœur des textes littéraires les systèmes d'oppression visant à confisquer la parole et à lui exclure toute reconnaissance. Les subalternes ne disposent pas d'archives, elles n'ont pas laissé de traces de leur existence : cela crée des non-dits, des trous noirs, des espaces vides au niveau historique. La parole de la subalterne est confisquée, elle ne doit pas parler, on ne doit pas l'entendre. Son identité est fondée sur la négative : invisible, sans histoire et sans voix. Le régime subalterne désigne moins la capacité à s'exprimer que la capacité à entendre, à reconnaître une parole comme étant sensée et digne d'être entendue. Le concept de subalterne permet de travailler et de penser l'histoire de l'oppression, de la domination, de l'exploitation, de l'exclusion.

Les études subalternes cherchent donc à donner la parole à ceux qui ne l'ont pas eue et à les faire accéder à une existence historique. Les subalternes sont capables de parole mais celle-ci ne leur est pas attribuée. Ici, nos romanciers imaginent

quant à eux une parole chez des êtres qui n'ont rien d'autre qu'une voix. Les animaux, parce qu'ils ont subi la domestication et l'asservissement, se font métonymie de toutes les voix humaines et non-humaines dont l'histoire, l'existence et la sensibilité n'ont pas été dignes d'écoute ni dignes de survie. Leur donner une parole, c'est sortir de l'ethnocentrisme et de l'anthropocentrisme ; la polyphonie réhabilite des existences sensibles et déterritorialise le regard humain⁵.

Chez Lobo Antunes, le roman est un abécédaire (à l'exception des trois lettres, « k », « w » et « y », qui n'existent pas à proprement parler en portugais, n'étant utilisées que dans des mots en langues étrangères). Cet abécédaire prend la forme d'un bestiaire comptant plus de soixante-dix espèces. L'abécédaire fait écho à la problématique de la disparition⁶, celle des trois lettres de l'alphabet portugais rappelant que les animaux sont expurgés des récits, passés sous silence, mentionnés comme des objets, dans leur fonction utilitaire ou réaliste. Les animaux sont liquidés par la technique, par leur fonctionnalité qui est devenue leur condition d'existence (stock d'organes pour les laboratoires, viande pour l'industrie agro-alimentaire, ou un trophée à montrer en jardin zoologique).

Choisir de faire de l'animal un moteur du récit, c'est le faire sortir de sa condition de corps étranger pour le transformer en sujet littéraire. Chez Lobo Antunes, l'animal, parce qu'il est l'incarnation même de l'altérité, est devenu l'accessoire du pouvoir colonial. À travers les animaux du jardin zoologique (Chapitre A : girafes, autruches, pingouins, cacatoès, hippopotames, serpents, crocodiles, lézards, tamarins, mandrills, lions, toucans, orang-outang...) Lisbonne communique avec l'Angola. Les animaux en captivité sont des animaux migrants, déplacés, devenus l'extension d'une cage africaine, de l'exil ; ils sont victimes d'une dégradation brutale dans le but de satisfaire le divertissement populaire occidental.

L'écrivain devient alors une résurgence de la figure biblique de Noé, sauvant les espèces animales en leur redonnant une place dans son œuvre. La maison de Félix Ventura apparaît comme « un bateau. Un vieux navire qui fend avec peine la boue épaisse d'un fleuve⁷ ». Noé préserve les voix des animaux comme Félix veut préserver les voix des passés oubliés en les faisant renaître, en les réinventant.

L'épisode de l'arche de Noé est un moment de crise⁸ au cours duquel les hommes sont perplexes quant à leur statut de créatures vivantes. Le déluge, catastrophe archétypale, est à la fois destruction et purification, renaissance (par la figure de l'eau). Chez Lobo Antunes, la figure de Noé est ironique, tragique, désillusionnée. Plus rien ne peut être sauvé dans ce monde post-conflit Portugal-Angola ; « au fond du trou perdu, ce cul de Judas, caché par un uniforme de camouflage⁹ », Noé n'est plus qu'une figure

perplexe embarqué[e] de force dans une arche où tous les animaux ont la colique, des animaux arrachés à leur forêt natale de bureaux, de tables de billards et de clubs privés, pour être lancés, au nom d'idéaux véhéments et imbéciles dans deux années d'angoisse, d'insécurité et de mort¹⁰.

L'animal impose alors son châtiment vengeur avec la pluie de sauterelles (l'une des dix plaies d'Égypte), que l'on retrouve dans la formulation d'une « invasion de sauterelles¹¹ » ainsi que dans les souvenirs évoqués « des après-midis où il pleuvait des sauterelles [...] » où « [...] l'obscurité avançait, elle recouvrait tout [...] l'herbe disparaissait, en quelques minutes, engloutie par cette sorte d'incendie vivant¹² ». Pluie de sauterelles, ténèbres, incendie : l'hypotexte biblique est explicite.

L'ensemble des animaux constitueraient les choreutes, une entité collective déclinant l'idée d'un déterminisme, d'un *fatum* omniprésent. Le personnage ne peut

échapper à son sort : *Le cul de Judas* et *Le marchand de passés* construisent une conception de la temporalité comme un blocage, blocage dans un passé dont on ne peut s'échapper. Les choreutes exposent les épisodes sans y prendre part : ils sont la conscience collective d'*Anima*, réagissent face aux événements, les commentent mais n'ont aucune fonction dramatique. Ainsi, l'araignée énonce : « je suis revenue sur mes pas pour regagner le centre de ma toile, d'où, souveraine, j'ai pu tout observer.¹³ » Le gecko narrateur, quant à lui, fait office de coryphée, de chef de chœur, intermédiaire entre les personnages et les lecteurs. Il ne connaît pas l'intrigue, la découvre en même temps que le public et se questionne.

La focalisation animale et ses fonctions

En plus d'être un coryphée à la position observatrice idéale, le gecko est un rêveur qui porte le récit vers le fantastique. Il est omniscient, tout passe par son regard : « moi, je vois tout. Dans cette maison, je suis comme un petit dieu nocturne¹⁴ » fondu dans le décor. D'une espèce rare (« il s'agit d'un gecko tigre, ou gecko tigré, un animal timide, encore peu étudié¹⁵ »), il est nommé Eulalio (étymologiquement, « celui qui a la parole facile »). La focalisation déterritorialisée sur le point de vue animal offre de nouveaux points de vue, qui apportent un regard sur le monde inédit, des détails que l'œil humain ne perçoit pas : le lézard voit depuis le plafond, depuis les murs, par le haut, vision plongeante ; *Anima* propose des visions multiples, des points de vue éclatés (l'abeille sur le mur, le chat sous la table, l'oiseau sur le bord de route, le moustique sur la peau...).

La polyphonie permet, comme le soulignait Bakhtine, d'introduire avec ironie le regard de l'autre, du dominant, dans le discours, entremêlant ainsi une « multiplicité de consciences pleinement qualifiées, possédant chacune leur monde et se combinant ici dans l'unité d'un événement tout en restant non confondues¹⁶ ». Dans *Anima*, lorsque la focalisation est faite sur le pan troglodytes (chimpanzé commun), celui-ci relaye les préjugés humains : « Ils en sont restés babas. Forcément. Un "singe" ça mange des bananes et ça se gratte les aisselles en faisant Ouh ! Ouh ! mais ça ne roule pas des cigarettes¹⁷ ! » L'animal perçoit le préjugé, l'assimile, et le déconstruit en l'exprimant.

Avec *Anima*, les animaux sont abordés dans leur pluralité, sans restriction ni distinction entre le sauvage et le domestique. Tous ont droit à une voix, à une vie. Le domestique, bien que souvent ainsi assimilé à l'artificiel¹⁸, est lui aussi porteur d'une vision du monde qui lui est propre. Ce que montre cette *dramatis personae*, c'est que les animaux ont la capacité de ressentir le plaisir ou la douleur, la capacité de se mouvoir, la capacité d'éprouver des émotions et de l'attachement. Selon Marta Nussbaum¹⁹, ces capacités font d'eux des êtres moraux, des créatures sensibles. Sur le plan linguistique, l'animal est le référent, c'est lui le comparant, l'élément-clef des comparaisons (« un énorme nuage courait en rond, comme un chien²⁰ »). L'animal fait médiation entre l'homme et la nature, l'écosystème (on notera ainsi que dans de nombreux romans dystopiques tels que *The Road* de Cormac McCarty²¹, il n'y plus d'animaux sur la terre dévastée, donc plus de relai, plus de médiation, et plus de contact entre les espèces). Dans *Anima*, l'animal et l'homme coopèrent, ils sont des adjuvants les uns pour les autres. Leurs actions sont communes, partagées. L'animal est un lien spatial mais aussi un lien temporel, qui relie le passé au présent — « Le crapaud est un symbole de transformation²² » affirme J. E. Agualusa. Le regard animal fait acte de distance et de lucidité sur la condition humaine, une condition devenue détachée de son environnement.

Les humains sont seuls. Malgré la pluie, malgré les animaux, malgré les fleuves et les arbres et le ciel et malgré le feu. Les humains restent au seuil. Ils ont reçu la pure verticalité du présent et pourtant ils vont, leur existence durant, courbés sous un invisible poids. Quelque chose les affaisse [...] Ils espèrent les dieux et cependant ils ne voient pas les bêtes tournées vers eux. Ils n'entendent pas notre silence qui les écoute²³.

Le point de vue animal est un gage de clairvoyance, un point de vue décillé, spontané, sans intermédiaire de bienséance, une version autre de la réalité.

La contagion de l'altérité

Le lien homme / animal

Hommes et animaux vivent dans un espace commun, partagé jusque dans ses aspects les plus écœurants, « partageant avec les rats la pénombre nauséabonde²⁴ ». La pensée indienne animiste (croyance en un esprit animant tous les êtres vivants) que met en scène Mouawad est fondée sur le lien homme/animal. En effet, le protagoniste humain est un Mohawk, intouchable car réfugié dans sa réserve (la police fédérale canadienne n'a aucune autorité sur les réserves indiennes, soumises à leurs propres lois). Chez les Mohawks « cet homme avait lié il y a longtemps, et d'une manière par lui seule connue, son destin à celui des bêtes²⁵ ». Plus encore, l'animal peut communiquer avec celui dont la pensée est animiste : « j'ai raconté plus tard cette histoire à un Mohawk de la réserve Kanesatake [...] Il m'a dit que j'avais probablement rencontré la part invisible de mon être magique. Les indiens croient à cela. Chacun en a une. Elle a toujours la forme d'un animal²⁶ ». L'animal est animé d'un esprit et l'homme peut entrer en contact avec lui par ce biais.

Au-delà de l'espace, dans *Le marchand de passés*, l'homme et l'animal font peau commune, ils se retrouvent dans la rareté de leur peau²⁷ (l'homme est albinos, le reptile un gecko tigré, espèce extrêmement rare) devenue stigmaté. Tous deux partagent celui-ci, le signe de reconnaissance qui différencie et isole l'individu : « affreuse peau que la vôtre. Nous devons être de la même famille²⁸ ». Cette peau commune est une peau marginale (l'albinos est dans les sociétés d'Afrique noire la figure par excellence du marginal, victime de superstitions, de préjugés, d'ignorance, souvent délaissé par sa famille, lorsqu'il n'est pas battu à mort) ouvre un champ des possibles, un dialogue entre les deux sujets. Félix, le « marchand de passés », dialogue à de nombreuses reprises avec le Gecko, qu'il appelle « votre Bassesse ». Tous deux fonctionnent ainsi par mimétisme et tissent des liens fraternels : « il parle et moi j'écoute²⁹ ». C'est à partir du moment où Félix entend rire le gecko qu'il lui accorde plus d'attention, qu'il se rend compte de leur parenté, à tel point que l'animal affirme qu'un « fil d'amitié³⁰ » les lie. En rendant humain l'animal, l'étranger se transforme en familier. L'attachement à l'animal est plus fort que l'attachement à la famille : « je pleure davantage mes chiens que mon propre père³¹ » ; le gecko est à la fois la famille, le meilleur ami et l'auditeur privilégié de Félix. La narration interne rend possible cette visualisation de l'empathie. Le chien, après que Wahhch Debch a raconté la nuit d'horreur qu'il a vécu enfant lors des massacres de Sabra et Chatila, ressent son angoisse : « cet homme avait tant besoin de bonté. Je suis resté³² ». Le respect de l'animal passe par le symbolique : par le dialogue, l'empathie, le partage de l'espace. Dans *Disgrâce* de Coetzee³³, les bêtes euthanasiées ont droit à une sépulture, à un rite humain de respect, un acte mémoriel qui historicise le regard porté sur lui et l'humanise.

Animalisation des hommes

Si l'animal est vulnérable au même titre que l'humain, l'humain, à l'inverse, se métamorphose en bête, constituant une réalité particulière, un être transformé : « le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu³⁴ », ainsi que l'écrivent Deleuze et Guattari. Chez Lobo Antunes, l'animal représente l'humanité et les hommes sont des animaux arrachés à leur milieu naturel natal pour être envoyés au front. Les soldats dans leur campement deviennent des poissons emprisonnés dans leur bocal : « Nous étions des poissons, vous comprenez, des poissons muets dans des aquariums de toile et de métal, simultanément féroces et doux, entraînés à mourir sans protester, à nous coucher sans protester dans les cercueils de l'armée³⁵ » ; « nous étions des poissons, nous sommes des poissons, nous avons toujours été des poissons³⁶ ». Progressivement, ils sont décrits comme des « baleines agonisantes³⁷ », des parasites, « des hommes changés en larves³⁸ » devenus progressivement des chiens : « nous n'étions pas des chiens enragés quand nous sommes arrivés ici³⁹ », enfin des « rats de laboratoire⁴⁰ ». L'animalité désigne une condition humaine dérisoire, absurde, ridicule et malade. Mais les soldats ne sont pas les seuls à être touchés par cette métamorphose généralisée : l'enfant à venir est désigné comme « une taupe, sous la peau du ventre⁴¹ » ; le coït comme un acte de « rhinocéros avec une rage de dents⁴² » et la défécation comme « un caquètement de poudeuse⁴³ ». L'animalisation est un procédé d'avilissement, une intrusion de l'abjection.

L'animalisation est aussi utilisée pour réifier l'homme ; le parasite est le modèle de brutalité de l'Indien mohawk Welson Wolf Rooney, reproduisant le rite du termite (en profanant les corps en perforant l'abdomen à l'instar du mâle termite pour ensemercer les femelles), « moi je suis un termite⁴⁴ ». L'animal, et plus exactement l'insecte, le parasite, représente les comportements humains. L'humiliation par animalisation fonctionne également pour aiguïser le racisme : « la définition de noir c'était "créatures adorables quand ils sont petits", comme si on parlait de chiens ou de chevaux⁴⁵ ». Lorsque ce sont les abeilles européennes (*apis mellifera*) qui ont la parole, celles-ci racontent la possible brutalité des insectes : « Des frelons ont éventré notre mère, ils l'ont dévoré comme ils ont dévoré les œufs, les larves et la plupart des mâles présents.⁴⁶ » Tous ces éléments, ces comportements animaux décrits avec minutie, réinventent la voix animale, lui donnant une légitimité au même titre que la voix humaine.

I Humanisation des bêtes

Le renouvellement de la voix animale et de sa perception passe par la considération de sa vulnérabilité (du latin *vulnus*, la blessure : capacité à être blessé). Le fait d'attribuer à l'animal la place du narrateur homodiégétique, ainsi qu'un ton, un caractère, un registre de langue qui lui sont propres, à l'instar du rire du gecko (« leur rire est impressionnant. N'avez-vous pas l'impression que c'est un rire humain⁴⁷ ? »), opère une déconstruction du propre de l'homme.

Chez Lobo Antunes, on retrouve la question primordiale de la souffrance animale, telle qu'elle a été posée par Jeremy Bentham : « La question n'est pas : peuvent-ils raisonner ? Ni : peuvent-ils parler ? Mais bien : peuvent-ils souffrir⁴⁸ ? » Bentham pose sur le même plan condition animale et condition d'esclave : « la plus grande partie de notre espèce, à laquelle on donnait le nom d'esclaves, était traitée par la loi exactement sur le même plan que le sont encore les races d'animaux⁴⁹ ».

La description du zoo placé en *incipit* du *Cul du Judas* est l'espace de la mise à

distance visant à colmater une frontière que la science a rendu trop poreuse (la communauté homme/animal a été promue par l'anatomie comparée, l'analogie des systèmes physiologique tels que la vascularisation et les ressemblances anatomiques). À la question du critère qui sépare l'homme des autres animaux, la réponse philosophique traditionnelle est de faire mention de sa faculté de raisonner et de parler (le *logos*), capacités ici mises entre parenthèse pour leur substituer la notion de vulnérabilité, de sensibilité. La vulnérabilité, comme le souligne Corine Pelluchon, « prend sa source dans une réalité première qui est celle de l'altération de soi, de la passivité du vivant, qui "vit de", se nourrit, a froid ou gèle, connaît la faim et la soif, a besoin d'air ou de lumière et vieillit⁵⁰ ». La littérature va pourtant, plutôt que souligner la sensibilité des bêtes, leur redonner une voix ; voix qu'on leur a souvent ôtée ou que l'on a spontanément mise hors de leur capacité.

Dans nos œuvres, contrairement à l'archétype *Moby-Dick*, il n'y a pas de recours aux savoirs scientifiques mais plutôt un rapport charnel à l'animal, de l'ordre de la projection, de l'identification, de l'introjection. On peut parler d'une culture animale, dans le sens où la culture recoupe tous les comportements se transmettant entre des individus, en dehors des transmissions génétiques. L'approche discursive permet de percer les stratégies exclusives intrinsèques aux discours de l'exclusion qui justifient l'exploitation animale et ses abus (ainsi les litotes de « prélèvement » pour justifier la chasse, d'« industrie » pour qualifier le système des abattoirs et le « marché de la viande », de « matériel » pour les souris de laboratoire). Les seules mentions encyclopédiques chez Mouawad consistent en la dénomination scientifique latine des animaux, qui font les titres des chapitres-bestiaires (*larubus ridibundus* : mouette rieuse, *tegenaria domestica* : tégénaire domestique (araignée), *felis sylvestris catus* : chat domestique, etc.). L'insertion de savoirs animaux s'effectue de façon fluide, par le développement des comportements animaliers. Nous découvrons ainsi les techniques de chasse des corbeaux, l'angoisse des chevaux menés à l'abattoir, la vision des chiens : « nous, les chiens, percevons les émanations colorées que les corps des vivants produisent lorsqu'ils sont en proie à une violente émotion. Souvent, les humains s'auréolent du vert⁵¹ ». Nous repérons également la saisie des émotions par apis *mellifera*, l'abeille européenne : « les vibrations du chagrin ne sont le propre de personne et chaque animal possède son chant de douleur⁵² », ou le système de détection des chauves-souris : « la plus banale des chauves-souris peut émettre plus de cent cris à la seconde. Chaque cri lui revient sous la forme d'un écho et chaque écho s'additionne à l'autre pour composer une échographie générale de l'espace⁵³ ».

La littérature fait de l'écriture un mode symbolique de relation, elle devient une pratique relationnelle porteuse d'une éthique qui régule ce lien homme / animal. Au lieu de faire disparaître les animaux du discours pour faire disparaître leur souffrance, elle évoque leurs traces pour évoquer les histoires de leur vie. Si l'analogie entre l'humain et l'animal est une figure récurrente (on parle suffisamment de bestialité pour désigner des actes violents), l'humanisation des bêtes est un procédé plus rare, spécifiquement artistique et notamment littéraire par le travail imaginaire et langagier qu'il requiert.

I Stratégies narratives

La voix : humanisation des bêtes

Anima est un mot latin qui signifie à la fois le souffle, l'âme et l'être animé, animal ou humain. La voix mêle oralité et écriture, en investissant la dimension parlée,

la prononciation et en s'appropriant la forme singulière d'un ton, d'une tessiture, d'un style. Dans ces textes, les animaux présentent une pensée rationnelle, mais le lien entre pensée, voix, âme et parole reste implicite. Il sera plutôt question de comportements qui suggèrent des pensées, des voix intérieures qui signifient une parole à prendre en compte. Ainsi, on lit qu'un gecko peut rire, dans ce ton de discours particulier qu'est l'ironie. C'est un observateur externe, un narrateur au rictus non impliqué, détaché : « N'avez-vous pas l'impression que c'est un rire humain⁵⁴ ? » Souvent, il commente, fait des intrusions avec des avis personnels, des commentaires à propos des autres personnages. C'est un animal cultivé : « je partage avec Félix Ventura un amour (sans espoir, en ce qui me concerne) pour les mots anciens⁵⁵ », garant de la mémoire (le reptile vit longtemps, il observe, recueille les informations, c'est un témoin).

Au lieu d'utiliser l'animal pour penser en négatif le propre de l'homme (et notamment le *logos*, le langage, la raison), en le regardant comme étant dénué de capacité de réponse afin d'instituer le sujet humain, la réhabilitation d'une voix animale instaure un champ des communs. Même si l'animal ne répond pas, il est doté d'une vie intérieure que le régime homodiégétique rend perceptible. « Sentir-avec un animal n'est pas se mettre à sa place pour se demander comment il sent, mais le rencontrer dans ses manifestations⁵⁶ » écrit Corine Pelluchon. Représenter l'animal, c'est accorder un monde commun entre lui et nous : « pour interagir avec un autre être vivant, notamment pour le soigner, il faut le comprendre et être-avec lui⁵⁷ ». Dans *Anima*, c'est le chien qui apporte le soin à l'humain lorsqu'il lèche la plaie ouverte. Plus que le *logos*, c'est la vulnérabilité et la sensibilité, l'empathie, la compréhension, la capacité à explorer un champ des possibles sensitifs qui fondent le monde commun entre animalité et humanité. Hommes et animaux sont « sujets-d'une vie » (une définition certes restrictive selon Tom Regan, qui ne désigne ainsi que les mammifères âgés de plus d'un an). C'est-à-dire des sujets expérimentant « perception, mémoire, désir, croyance, conscience de soi, intention, sens du futur [...] Ajoutons à cette liste les catégories, non sans importance, d'émotions (par exemple la peur et la haine) et de sensibilité, entendue comme la capacité à éprouver plaisir et douleur⁵⁸ » (les animaux occupant le champ descriptif des sensations : odeurs, textures).

Le dispositif polyphonique permet de trouver en quoi chaque bête a un accès au réel qui lui est propre. Derrida soulignait déjà qu'il était nécessaire de lutter contre l'homogénéisation des bêtes, de ne plus les nommer comme un groupe, de ne plus nier leur altérité. « C'est un mot, l'animal, c'est une appellation que des hommes ont instituée, un nom qu'ils se sont donné le droit et l'autorité de donner à l'autre vivant⁵⁹ » écrivait Jacques Derrida. Même si l'animal ne répond pas, il a sa propre façon de « parler » et de « penser » (nous mettons des guillemets puisqu'il ne s'agit pas d'appliquer des catégories d'actions humaines mais de constituer des comportements animaux, que nous ne pouvons certes pas pleinement *comprendre* mais que nous pouvons *entendre*). Les animaux sont « des "vivants" dont la pluralité ne se laisse pas rassembler dans la seule figure de l'animalité opposée à l'humanité⁶⁰ ». Dans *Anima*, le discours du *sciurus carolinensis* (écureuil gris) est saccadé : « Je ne sais pas si vous pouvez comprendre / Non vous ne pouvez pas / Vous ne pouvez pas, comment vous voulez comprendre, vous voulez comprendre quoi, qu'est-ce qu'il y a à comprendre⁶¹ ? » L'utilisation de la forme infinitive des verbes permet d'envisager leur genericité, des formes d'actions non appliquées. L'infinitif aborde une antériorité par rapport à la forme conjuguée, qui concerne plutôt les particularités (choix d'un sujet et d'une temporalité). Il ramène les verbes à une forme *princeps*, non artificialisée par la parole humaine. Les infinitifs sont une réalité pas encore tracée, pas encore advenue ; l'infinitif lance l'action mais ne la

parachève pas. Les chevaux menés à l'abattoir s'expriment par phrases infinitives ou nominales, incisives : « Sortir ! Sortir ! L'air ! L'espace ! Le ciel et la pluie⁶² ! » Les chapitres focalisés sur les chevaux développent avec force les impressions des bêtes menées à l'abattoir, les sensations, l'angoisse (« la faim noue mon ventre, des acidités me remontent le long de la gorge, un liquide épais, ni urine ni excréments, s'écoule de mes intestins⁶³ »).

Dans *Le terrier* de Kafka⁶⁴, le parler animal est sculpté dans le parler humain, il marque une crainte paranoïaque du monde extérieur tandis que les narrateurs animaux de notre corpus sont ouverts vers l'altérité. Avec *Anima*, le parler animal est propre à chaque espèce, et même à chaque individu. *Musca domestica* (mouche domestique) s'exprime dans des formes extrêmement brèves (« Il dort. Un homme entre. Un géant. Le chat se redresse⁶⁵ »), *sciurus carolinensis* (écureuil gris) avec des rimes : « Il allait sous la pluie quand ses semblables allaient sous leur parapluie⁶⁶. »

Le comportement des bêtes est une écriture, une forme faite des tracés, de lignes. Le vol est une ligne rapide et éphémère, les animaux du zoo tournent en rond dans leur enclos, le gecko grimpe de bas en haut... L'animal devient un texte à déchiffrer, il est façonné par des traces :

ce n'est pas la moindre des merveilles offertes par le cachalot que la vue de sa peau quand il est vivant. Presque toujours, elle est sillonnée de toutes parts et en tous sens de lignes obliques sans nombre, droites et serrées comme celles des plus belles gravures italiennes. Mais ces cannelures ne semblent pas imprimées sur la matière transparente [...] mais elles paraissent plutôt vues à travers elles, taillées à même le corps [...] Ces hachures, tout comme dans les véritables gravures, ne sont que le fond de bien d'autres dessins. Ce sont des hiéroglyphes⁶⁷.

Le rôle du lecteur est alors de devenir un pisteur, de déchiffrer les lignes animales, les témoignages implicites, d'entendre la parole animale plutôt que de la laisser dans le silence⁶⁸. Chaque individu animal a sa modalité d'existence propre qui s'exprime et se révèle à travers ses empreintes.

Rêves et métamorphoses : l'appel de l'ailleurs

Chacun fait l'expérience immédiate de sa propre peau, de son propre corps, alors que l'on ne sait rien de l'expérience du corps animal. Pourtant, hommes et animaux possèdent une chair, un corps qui s'éprouve soi-même en même temps qu'il éprouve ce qui l'entoure⁶⁹.

Les récits à la première personne rendent possible une incorporation directe de l'altérité *via* la focalisation interne de laquelle résulte la dimension sensorielle intime de la métamorphose. L'imbrication de deux facettes du vivant que sont le régime humain et le régime animal entremêle les discours : la sensibilité animale est transcrite par un langage humain. Il ne s'agit donc pas d'opérer une métamorphose mais plutôt une transsubstantiation, jamais totalisante (souvenons-nous que dans *La métamorphose* de Kafka l'humain devient cafard pour toujours mais il conserve ses pensées et ses émotions d'être humain : « pendant la journée, il ne voulait pas se montrer à la fenêtre, ne fût-ce que par égard pour ses parents⁷⁰ »). Dans *Le cul de Judas*, la métamorphose animale est une aspiration, une tentative de fuite :

Si nous étions, Madame, par exemple, vous et moi, des tamanoirs, au lieu de causer l'un avec l'autre dans cet angle du bar, peut-être me faire-je davantage à vos silences, à vos mains posées sur le verre, à vos yeux de colin vitreux⁷¹.

L'animal représente ce qui existe en puissance : une autre forme de vie ou une vie pas encore advenue, « ma fille [...] dont je n'avais pas encore suivi la croissance de taupe, sous la peau du ventre⁷² ».

Une modalité efficiente de notre capacité à devenir autre est la projection anthropomorphique à travers le rêve comme métempsychose. Dans *Anima*, le rêve est moment de compréhension et de coexistence entre les espèces. Entendons la *lasiorycteris noctivagans* (chauve-souris argentée) lorsque chaque membre de cette espèce perçoit, dans un développement poétique, les songes d'un homme dormant quand elles se réveillent : « Ses rêves sont montés dans la nuit. Nous les avons protégés. Nous avons dévoré ses cauchemars⁷³. » À travers cette scène, Wajdi Mouawad relie les espèces autour du rêve, de la vie inconsciente propre à l'onirisme qui crée une dimension universelle, cachée dans les songes et partagée par les espèces. Dans *Le marchand de passés*, les rêves du gecko constituent des chapitres entiers, chapitres dans lesquels l'animal prétend se souvenir de l'une de ses vies antérieures dans laquelle il était un homme avant de se réincarner, depuis quinze ans, en reptile : « Personne ne me voit [...] Dans mon autre vie, lorsque j'avais encore forme humaine, cela m'arrivait assez fréquemment.⁷⁴ » La vie humaine et la vie animale ont un socle commun : ce sont juste deux enveloppes, deux formes que revêt le vivant, attestant la porosité entre les deux modes d'existence.

I Conclusion

La prosopopée creuse une place à l'animal autrement qu'en l'humanisant, attirant l'attention sur les autres voix, les voix subalternes, singulières. Cet élargissement de la réalité fait d'eux des êtres visibles et non plus des êtres nuisibles. Les stratégies narratives et stylistiques pour trouver le point de vue animal, dégager une porte d'entrée vers cet univers qui semble fermé relèvent le défi de la difficulté de la pensée à sortir d'elle-même. Dans *Le marchand de passés*, les personnages sont confrontés à l'Autre et sont eux-mêmes amenés à devenir autres, tandis que ce parcours initiatique est doublé de la satire d'une société angolaise qui se découvre étrangère à elle-même. C'est dans la reconnaissance de l'altérité et des limites qu'un monde commun de respect peut être instauré entre hommes et animaux. La voix animale n'est pas une identification parfaite à l'intériorité des bêtes, mais une acceptation et une reconnaissance de leurs modes d'existence particuliers. Une stratégie narrative de la voix animale est nécessaire pour contrer les stratégies exclusives, celles qui justifient l'exploitation animale et ses abus en légitimant sa disparition⁷⁵. ●

¹ Agualusa José Eduardo, *Le marchand de passés*, trad. du portugais par Cécile Lombard, Paris, Métailié, 2006, p. 24.

² Orlandi Sibylle, « “Nous luisons... loin des humains” : marques personnelles et expression animale. (Wajdi Mouawad, *Anima*) », *Fabula / Les colloques*, « La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation », en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document5382.php> [consulté le 26 décembre 2019].

³ Agualusa José-Eduardo, *op.cit.*, p. 24.

⁴ Spivak Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?* trad. de l'anglais par Vidal Jérôme, Paris, Amsterdam, 2009.

⁵ Nous reprenons ici le terme sociologique de « gaze », le regard en tant qu'acte de voir et d'être vu, également utilisé pour désigner le « male gaze », regard masculin introjecté et imposé comme modèle normalisant, selon Laura Mulvey (1975).

⁶ Sur la disparition, on lira également les propos sensibles de Jacques Derrida qui pense à la mort

de l'animal domestique : « Dès lors qu'il a un nom, son nom lui survit déjà. Il signe sa disparition possible. » Derrida Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, coll. La philosophie en effet, 2006, p. 26.

⁷ Agualusa José-Eduardo, *op.cit.*, p. 27.

⁸ Micoud André, « En somme toute chair », *Travaux de sciences sociales*, Paris, Droz, n°218, 2012, p. 87-102.

⁹ Lobo Antunes Antonio, *Le cul de Judas*, trad. du portugais par Léglise-Costa Pierre, Paris, Métailié, coll. Suites, 1997, p. 55.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ *Ibid.*, p. 144.

¹² Agualusa José Eduardo, *op.cit.*, p. 64.

¹³ Mouawad Wajdi, *Anima*, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 2012, p. 119.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶ Bakhtine Mickhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. du russe par Verret Guy, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970.

¹⁷ Mouawad Wajdi, *op.cit.*, p. 130.

¹⁸ Cette assimilation se retrouve notamment chez : Callicot John Baird, *In Defense of the Land Ethic : Essays in Environmental Philosophy*, Albany, State University of New York Press, 1989. Les animaux domestiques sont dévalorisés, mécanisés, des artefacts dépendants de l'homme ; ils ont perdu toute possibilité de liberté ; les libérer reviendrait à les faire mourir de faim. *A contrario* de ce courant idéologique, le cinéma contemporain choisit la figure même de la domesticité, le chien, pour signifier le reprise de liberté. Voir : Mundruczó Kornél, *White God* (DVD), film d'animation, Pyramide distribution, 2014, 119"; et Wes Anderson, *Isle of Dogs* (DVD), film d'animation, 20th Century Fox, 2018, 101".

¹⁹ Nussbaum Marta, *Frontiers of Justice : disability, nationality, species membership*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.

²⁰ Agualusa José Eduardo, *op.cit.*, p. 11.

²¹ McCarty Cormac, *The Road*, New-York, Alfred A. Knopf, 2006.

²² Agualusa José Eduardo, *op.cit.*, p. 96.

²³ Mouawad Wajdi, *op.cit.*, p. 127.

²⁴ Lobo Antunes Antonio, *op.cit.*, p. 78.

²⁵ Mouawad Wajdi, *op.cit.*, p. 58.

²⁶ *Ibid.*, p. 92.

²⁷ « Par un curieux phénomène de mimétisme, ces deux êtres sont photophobes, la peau de l'albinos "rose, sèche et rugueuse" étant dépourvue de mélanine ». Clavaron Yves, « Chroniques animales et problématiques postcoloniales », in *Revue de littérature comparée*, vol. 2, n°338, 2011, p. 197-211, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-2-page-197.htm> [consulté le 27 janvier 2021].

²⁸ Agualusa José Eduardo, *op.cit.*, p. 13.

²⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹ *Ibid.*, p. 65.

³² Mouawad Wajdi, *op.cit.*, p. 235.

³³ Coetzee John Maxwell, *Disgrâce*, trad. De l'anglais par Lauga du Plessis Catherine, Paris, Seuil, 2001.

³⁴ Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Mille plateaux*, Paris, éditions de Minuit, coll. Critique, 1980, p. 291.

³⁵ Lobo Antunes Antonio, *op.cit.*, p. 114.

³⁶ *Ibid.*, p. 115.

³⁷ *Ibid.*, p. 28.

³⁸ *Ibid.*, p. 160.

³⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 82.

⁴² *Ibid.*, p. 32.

⁴³ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁴ Mouawad Wajdi, *op.cit.*, p. 309.

- ⁴⁵ Lobo Antunes Antonio, *op.cit.*, p. 162.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 244.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.
- ⁴⁸ Bentham Jeremy, *Introduction aux principes de morale et de législation*, trad. De l'anglais par le Centre Bentham, Paris, Vrin, coll. Analyse et philosophie, 2011, p. 325.
- ⁴⁹ *Ibid.*
- ⁵⁰ Pelluchon Corine, *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité. Les hommes, les animaux, les humains*, Paris, Cerf, coll. Humanités, 2011, p. 38.
- ⁵¹ Mouawad Wajdi, *op.cit.*, p. 272.
- ⁵² *Ibid.*, p. 249.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 236.
- ⁵⁴ Agualusa José Eduardo, *op.cit.*, p. 23.
- ⁵⁵ *Ibid.*, p. 28.
- ⁵⁶ Pelluchon Corine, *Les nourritures. Philosophie du corps politique*, Paris, Seuil, coll. *L'ordre philosophique*, 2015, p. 118.
- ⁵⁷ *Ibid.*
- ⁵⁸ Regan Tom, *Le droit des animaux*, trad. De l'anglais (américain) par Utria Enrique, Paris, Hermann, 2012, p. 215.
- ⁵⁹ Derrida Jacques, *op.cit.*, p. 43.
- ⁶⁰ *Ibid.*, p. 73.
- ⁶¹ Mouawad Wajdi, *op.cit.*, p. 43.
- ⁶² *Ibid.*, p. 256.
- ⁶³ *Ibid.*, p. 261.
- ⁶⁴ Kafka Franz, *Le terrier*, trad. De l'allemand par Miermont Dominique, Paris, Mille et une nuits, 2002.
- ⁶⁵ Mouawad Wajdi, *op.cit.*, p. 107.
- ⁶⁶ *Ibid.*, p. 312.
- ⁶⁷ Melville Herman, *Moby Dick*, trad. De l'anglais par Guex-Roll Henriette, Paris, Garnier-Flammariion, 2012, p. 331.
- ⁶⁸ Dans *La peau* de Malaparte, les cordes vocales du chien ont été sectionnées, sa mise à mort se fait donc en silence.
- ⁶⁹ Henry Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.
- ⁷⁰ Kafka Franz, « La Métamorphose », trad. De l'allemand par David Claude, Paris, Folio, 1989, p. 114.
- ⁷¹ Lobo Antunes Antonio, *op.cit.*, p. 15.
- ⁷² *Ibid.*, p. 82.
- ⁷³ Mouawad Wajdi, *op.cit.*, p. 136.
- ⁷⁴ Agualusa José Eduardo, *op.cit.*, p. 30.
- ⁷⁵ Alibis historiques (filiation avec nos ancêtres chasseurs préhistoriques), diététiques (apport de protéines), pseudo-écologique (régulation), traditionaliste (viande et patrimoine)... justifient l'exploitation animale et ses abus. Prélever, récolter la denrée animale plutôt que la chasser, en faire un « matériel biologique » de laboratoire, ces euphémismes sanitarisent l'acte de tuer. Reprenons les mots de Florence Burgat : « Les animaux ont bel et bien disparu. Ils ne nous font plus face, ils ont été liquidés dans et par les techniques, et privés de toute vie propre. C'est cette disparition qui rend leur condition si difficile à penser. L'animal disparaît lorsque ses conditions de vie ne sont rien d'autre que les conditions de son auto-production, comme viande, comme modèle expérimental, comme stock d'organes ; il disparaît lorsque le fait d'être vivant n'est qu'un moyen de fournir des biens sans être jamais, à aucun moment, considéré comme une fin ; il disparaît lorsqu'il est rendu amorphe, difforme et impotent, enfermé à vie dans une cage dont il ne sort que pour être abattu. Car telles sont, à strictement parler, les conditions de vie de milliards d'animaux d'élevage et de laboratoire. » Burgat Florence, « La Disparition », in Campos Lucie, Chapoutier Georges, Coquio Catherine et Engélibert Jean-Paul (dir.), *La question animale : Entre sciences, littérature et philosophie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 135-145.