

La question de l'animal et de l'animalité est présente dans la culture occidentale dès ses origines. Il suffit de rappeler de nombreux passages que Platon a consacrés à la notion de *zôion*, désignant le « vivant » en général, ou bien les observations parfois remarquables d'Aristote à propos de la « différence anthropologique », à savoir la différence entre les hommes et les animaux. Avec la modernité, les considérations sur ce clivage envisagé longtemps comme naturel se diversifient. À l'époque des Lumières, la nature de l'homme et la place de l'homme dans la nature représentent, pour la pensée, une véritable obsession. Ainsi, les matérialistes du XVIII^e siècle, tels Diderot ou La Mettrie, iront jusqu'à nier toute différence substantielle entre l'homme et l'animal, tandis que d'autres, à l'instar de Rousseau, partiront des réflexions sur la différence anthropologique pour présenter une vision originelle de la nature et de l'humanité en tant que telle. La médecine et la psychologie (voir la contribution de Josef Fulka), mais aussi les arts - la peinture (Katalin Bartha-Kovács, Luca Molnár, Enikő Szabolcs) et la littérature (Florence Boulerie, Andrea Tureková) - illustrent les différentes modalités de cette relation.

Les pistes de réflexion de l'âge des Lumières se prolongeront, parfois d'une manière inattendue et fort subtile, tout au long du XIX^e siècle : témoin le recours à l'usage métaphorique du règne animal dans la philosophie de Nietzsche (André Scala), alors que les violences de l'expérience historique et la découverte de l'importance des instincts redéfinissent l'*animal rationale* et sa représentation en littérature (Eva Voldřichová Beránková, Jaroslav Stanovský).

Au XX^e siècle, la question de l'animalité va devenir le sujet de notables controverses, entre autres celle entre le « paradigme privatif » (l'animal « pauvre en monde », selon la célèbre formule de Heidegger) et les divers courants de la pensée qui s'efforceront à attribuer à l'animalité un statut plus digne et plus nuancé, et cela jusque dans la sphère juridique (Olga Smolová). Serait-ce sous l'influence du concept d'*Umwelt* de Jacon von Uexkull, sous celle Gilles Deleuze ou de Jacques Derrida qui a consacré une partie de son œuvre à déconstruire la notion de l'animal rationnel et à lutter contre la cruauté envers les animaux ?

La ligne de partage entre l'humain et l'animal s'inscrit dans l'imaginaire depuis l'Antiquité : mythologies, signes du zodiaque, bestiaires, fables, statuaires, représentations figuratives, qui, systématisées et argumentées, deviennent partie intégrante de l'esthétique des avant-gardes (Colette Guedj), s'inscrivent dans les performances artistiques (Christelle Nicolas), redéfinissent le statut humain/animal des personnages en littérature (Sylviane Coyault, Myriam Lépron, Tereza Hemzová, Vojtěch Šarše) tout en activant l'imaginaire infra-animal à travers les récits filmiques (David El Kenz).

Si les textes proposés ne font qu'esquisser certains aspects de la problématique, la variété des différents domaines et périodes qu'ils traitent permet d'entrevoir certains points communs dans les approches du mystère du sphinx qu'est l'homme, à la fois affirmé dans ses prérogatives et mis en question par lui-même.

Nous tenons à exprimer nos vifs remerciements à l'Université Masaryk de Brno, à l'Université Charles de Prague et à l'Association Jan Hus pour le soutien financier, logistique et moral sans lequel le présent numéro de la revue *Ostium* n'aurait pu voir le jour.

Cover: Martina Mäsiarová, Simona Gottierová - From the Series "Nekameň"

Petr Kysloušek

Wild Children and the Question of Human Nature

In the present text, the authors deals with the specific phenomenon of the so-called wild children, i. e. human beings deprived of contact with other members of the human species. We concentrate on a particular historical case - Victor of Aveyron, a wild child found in France in the end of the 18th century who has been submitted to remarkable pedagogical procedures conducted by J.-M. Itard. We attempt to highlight Itard's philosophical background (Condillac, Locke) and to show how his philosophical conjectures might have influenced his practical pedagogical approach especially in the domain of language acquisition.

Keywords: wild children, language acquisition, Enlightenment philosophy

Pour commencer, il faut d'abord poser la question pourquoi.[\[1\]](#) Pourquoi s'intéresser aux enfants sauvages - c'est-à-dire aux enfants privés, pour une raison ou une autre, du contact avec d'autres êtres humains pendant une période prolongée - lorsqu'il s'agit de comprendre la nature humaine par rapport à l'animalité ? Qu'est-ce que les enfants sauvages peuvent nous dire sur la nature humaine en général et sur la relation entre l'homme et l'animal en particulier ? La question, en fait, est particulièrement épineuse : en général, on peut pourtant affirmer que le phénomène des enfants sauvages nous fournit un *exemple négatif*, nous permettant d'examiner certains processus - celui de l'acquisition du langage et du développement de certaines compétences cognitives, entre autres - sous des conditions pour ainsi dire « non-standard » ; bref, l'enfant sauvage représente un cas-limite capable de nous apprendre quelque chose sur la manière dont nous, les êtres « normaux », vivons, pensons, percevons ce qui nous entoure. L'importance de la fonction du langage pour la formation de la subjectivité (pour ne donner qu'un exemple) devient évidente chez un être humain dont l'accès au langage est justement bloqué et qui est privé de la possibilité d'acquérir les compétences langagières de manière habituelle, c'est-à-dire en suivant les « modèles » représentés par les membres adultes (le plus souvent les parents) de l'espèce humaine.

C'est pour ces raisons que les enfants sauvages ont depuis toujours suscité le vif intérêt des linguistes, des philosophes et des psychologues. Le cas sur lequel nous allons nous concentrer, le cas célèbre de Victor de l'Aveyron (un enfant sauvage trouvé en France à la fin du XVIII^e siècle), a été interprété comme pouvant jeter la lumière sur la nature humaine, et qui plus est, sur la nature humaine telle qu'elle est traitée par les philosophes. Ceci, en fait, n'a rien de surprenant : la philosophie du XVIII^e siècle - très influencée par l'empirisme lockéen - ne cesse de s'interroger sur la nature de la perception (d'où l'intérêt constant pour les sourds et les aveugles, c'est-à-dire les êtres humains chez qui cette perception se trouve « incomplète[\[2\]](#) ») et sur l'influence que la société exerce sur la formation de nos capacités cognitives (d'où les fictions philosophiques du soi-disant « premier homme », à savoir un être humain pleinement développé mais privé de la possibilité d'« exercer » ses sens[\[3\]](#)). Il est donc logique que lorsqu'un enfant sauvage est réellement trouvé, il sera vu comme un « matériau » idéal pour traiter les problèmes proprement philosophiques.

Pour avoir quelque idée sur la nature de ces problèmes et pour bien mesurer toute la portée de la question à laquelle le phénomène des enfants sauvages nous confronte, il nous paraît particulièrement propice de commencer par la relecture d'un texte qui ne date pas du XVIII^e siècle mais qui éclaire bien tous les enjeux de notre questionnement. Il s'agit de quelques pages que Claude Lévi-Strauss a consacrées aux enfants sauvages dans son premier grand ouvrage, *Les structures élémentaires de la parenté*. Non qu'il s'agisse d'une analyse très détaillée ; il s'agit, en fait, de deux ou trois pages figurant tout au début du livre, mais ce court passage est pourtant très révélateur du dilemme rencontré par quiconque se pose les questions mentionnées plus haut. Pour Lévi-Strauss, il ne s'agit de rien de moins que de la question de la nature et de la culture (une distinction clé non seulement dans *Les structures élémentaires de la parenté*, mais également dans quasiment tous les ouvrages ultérieurs du fondateur de l'anthropologie structurale). Comment, en

fait, distinguer la nature et la culture, comment les poser l'une par rapport à l'autre ? - voilà la question. « L'homme est un être biologique en même temps qu'un individu social », déclare Lévi-Strauss[4]. Est-il donc possible de *distinguer*, dans l'homme, le biologique et le social ? Et c'est ici que le phénomène des enfants sauvages entre en jeu dans le raisonnement lévi-straussien. En isolant un individu, par exemple, en le privant des relations avec d'autres êtres humains (et de la possibilité d'accéder au langage et au symbolisme au sens général du terme), parviendrait-on à le débarasser de ce qu'il y a de culturel en lui, de trouver, pour ainsi dire, la nature derrière la culture ? Lévi-Strauss est, bien sûr, conscient des pièges qu'une telle spéculation lui tend :

Le milieu satisfaisant aux conditions rigoureuses d'isolation exigée par l'expérience n'est pas moins artificiel que le milieu culturel auquel on prétend le substituer. Par exemple, les soins de la mère pendant les premières années de la vie humaine constituent une condition naturelle du développement de l'individu. L'expérimentateur se trouve donc enfermé dans un cercle vicieux[5].

La formulation de Lévi-Strauss est assez lucide, en fait, et en dit long sur les problèmes liés à ce qu'on appelle, à propos des individus isolés, « *une expérience interdite* » (*forbidden experiment*[6]). Pourtant, Lévi-Strauss remarque que cette expérience interdite est parfois effectuée par la nature elle-même :

Il est vrai que le hasard a parfois paru réussir ce dont l'artifice est incapable : l'imagination des hommes du XVIII^e siècle a été fortement frappée par les cas de ces enfants sauvages, perdus dans la campagne depuis leurs jeunes années, et auxquels un concours de chances exceptionnel a permis de subsister et de se développer en dehors de toute influence du milieu social[7].

Et Lévi-Strauss va assez vite à tirer une conclusion, qui semble assez surprenante, étant donné ce qu'il a dit plus haut :

Mais il apparaît assez clairement des anciennes relations que la plupart de ces enfants furent des anormaux congénitaux, et qu'il faut chercher dans l'imbécilité dont ils semblent avoir à peu près unanimement fait la preuve, la cause initiale de leur abandon, et non, comme on le voudrait parfois, son résultat[8].

Et un peu plus loin :

Les enfants sauvages, qu'ils soient le produit du hasard ou de l'expérimentation, peuvent être les monstruosité culturelles ; mais, en aucun cas, les témoins fidèles d'un état antérieur[9].

Qu'on nous permette de faire deux remarques : la première est historique. Il n'est pas sans intérêt de dire en passant que l'argumentation de Lévi-Strauss est très proche de ce qu'un autre penseur - qui a d'ailleurs toujours exercé une très grande influence sur la pensée de Lévi-Strauss - a dit sur la même question. Dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, Jean-Jacques Rousseau se trouve confronté à une question analogue lorsqu'il s'agit de définir le célèbre état de la nature. Rousseau, on le sait bien, va souligner le caractère *imaginaire* de cet état primordial de l'espèce humaine :

Car ce n'est pas une légère entreprise de démêler ce qu'il y a d'originaire et d'artificiel dans la nature actuelle de l'homme, et de bien connaître un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais, et dont il est pourtant nécessaire d'avoir les notions justes, pour bien juger de notre état présent[10].

Or il n'est pas surprenant que Rousseau aussi, dans ce contexte, va rencontrer des enfants sauvages et employer la même argumentation que Lévi-Strauss deux siècles plus tard. Après avoir mentionné plusieurs cas de ces enfants (un enfant trouvé près de Hesse en 1344, un enfant trouvé en Lituanie

en 1694, un petit sauvage de Hannovre et quelques autres cas), il arrive à la conclusion suivante : l'enfant sauvage n'est pas du tout un témoin de l'état naturel (comme on pourrait s'y attendre peut-être), car « l'exemple des enfants étant pris dans un âge où les forces naturelles ne sont point encore développées, ni les membres raffermis, ne conclut rien du tout [...]. Les faits particuliers ont encore peu de force contre la pratique universelle de tous les hommes, même des nations qui, n'ayant eu aucune communication avec les autres, n'avoient pu rien imiter d'elles. L'enfant abandonné dans la forêt avant que de pouvoir marcher, et nourri par quelque bête, aura suivi l'exemple de sa nourrice, en s'exerçant à marcher comme elle » - mais cela ne prouve rien du tout, continue Rousseau[11]. En se référant aux enfants sauvages, on ne retrouve pas la nature « derrière » la culture ; on ne fait que découvrir quelques curiosités qui ne nous disent rien sur l'état naturel de l'homme.

La deuxième remarque, qui n'est pas sans importance, comme on va le voir, concerne l'argumentation de Lévi-Strauss lui-même - il est fort curieux de voir que sa conclusion le place, en un point, dans la même situation paradoxale et dans le même cercle vicieux que son expérimentateur imaginaire : il parle de l'imbécilité dont les enfants presque unanimement ont fait la preuve et qui a été censée être non pas l'effet mais la cause de leur abandon. Mais comment est-ce possible ? Comment, dans des conditions aussi peu habituelles et aussi extrêmes, pourrait-on distinguer ainsi entre la cause et l'effet ? Qu'est-ce qui nous permet de dire que l'enfant avait été mentalement arriéré, disons, avant son abandon (et qu'il a été abandonné à cause de cela) si nous n'avons aucun accès à son état mental antérieur - qui plus est, tous les enfants sauvages qu'on a découverts présentent des symptômes analogues qui ressemblent notamment à certaines formes de l'autisme ; cela voudrait dire que tous les enfants abandonnés avaient souffert de la même maladie avant d'être abandonnés (ce qui est fort peu probable). Il est donc beaucoup plus vraisemblable que le fait de l'isolement a gravement affecté les facultés mentales de ces individus ; seulement, nous ne sommes pas capables de dire comment et dans quelle mesure, car les cas dont nous parlons restent assez rares et ne nous fournissent pas suffisamment de données pour prononcer un jugement là-dessus. Nous allons y revenir à la fin du présent texte.

Il semble d'ailleurs que Lévi-Strauss n'a pas vraiment lu ces « anciens rapports » auxquels il fait appel en parlant des enfants sauvages. Lucien Malson, qui a consacré aux enfants sauvages une étude devenue classique, nous fait justement remarquer que

Lévi-Strauss, dans sa thèse admirable, ne traite des enfants sauvages qu'en passant et n'a manifestement pas eu le temps de s'informer : presque toutes ses références bibliographiques sont erronées, soit dans les dates, soit dans les titres d'ouvrages[12].

Il y a au moins un exemple (mais qui est, en même temps, l'exemple le mieux documenté que nous connaissions) d'un enfant sauvage qui est devenu l'objet des efforts pédagogiques précisément à cause du fait que son éducateur, lui, l'a considéré non pas comme un idiot, mais comme une réponse vivante à un problème philosophique : bref, il a considéré - sous l'influence de la philosophie contemporaine, notamment Condillac et Locke plutôt que Rousseau, cette fois-ci - que l'enfant sauvage peut nous dire quelque chose sur la nature humaine. L'enfant dont nous parlons est connu sous le nom de Victor de l'Aveyron, et dans ce qui suit, nous allons lui consacrer une analyse plus détaillée.

Nous avons déjà dit que le XVIII^e siècle était fasciné par les individus soit isolés, soit privés d'une certaine dimension de la perception sensorielle, comme les sourds ou les aveugles. Cet intérêt est lié, d'abord, aux débats sur la question du rapport entre l'homme et l'animal : qu'est-ce qui les distingue ? Le langage ? La position debout ? L'enfant sauvage - et le sourd - ne parlent pas : alors s'agit-il d'êtres humains ? Qu'est-ce qui nous caractérise comme humains par rapport aux animaux ? Puis, la question très discutée à l'époque concerne l'existence ou l'inexistence des idées innées : les

philosophes du XVIII^e siècle, généralement sensualistes, étaient peu enclins à admettre l'existence des contenus mentaux indépendants de la perception sensorielle. Les individus isolés, privés du contact – d'une manière ou d'une autre – avec la société humaine, sont des réponses vivantes à cette question. Qu'on nous permette de citer un seul exemple, à savoir le cas célèbre du sourd-muet de Chartres, qui a tant fasciné Condillac et qui n'est pas sans rapport à la question qui est ici la nôtre.

À Chartres, un jeune homme de vingt-trois à vingt-quatre ans, fils d'un artisan, sourd et muet de naissance, commença tout-à-coup à parler, au grand étonnement de toute la ville. On sut de lui que, trois ou quatre mois auparavant, il avait entendu le son des cloches, et avait été extrêmement surpris de cette sensation nouvelle et inconnue. Ensuite il lui était sorti une espèce d'eau de l'oreille gauche, et il avait entendu parfaitement des deux oreilles. Il fut trois ou quatre mois à écouter sans rien dire, s'accoutumant à répéter tout bas les paroles qu'il entendait, et s'affermissant dans la prononciation et dans les idées attachées aux mots. Enfin, il se crut en état de rompre le silence, et il déclara qu'il parlait, quoique ce ne fût encore qu'imparfaitement. Aussitôt des théologiens habiles l'interrogèrent sur son état passé, et leurs questions principales roulèrent sur Dieu, sur l'âme, sur la bonté ou la malice morale des actions. Il ne parut pas avoir poussé ses pensées jusque-là. Quoiqu'il fût né de parents catholiques, qu'il assistât à la messe, qu'il fût instruit à faire le signe de la croix, et à se mettre à genoux dans la contenance d'un homme qui prie, il n'avait jamais joint à tout cela aucune intention, ni compris celle que les autres y joignent. Il ne savait pas bien distinctement ce que c'était que la mort, et il n'y pensait jamais. Il menait une vie purement animale, tout occupé des objets sensibles et présents, et du peu d'idées qu'il recevait par les yeux. Il ne tirait pas même de la comparaison de ces idées tout ce qu'il semble qu'il en aurait pu tirer. Ce n'est pas qu'il n'eût naturellement de l'esprit ; mais l'esprit d'un homme privé du commerce des autres, est si peu exercé et si peu cultivé, qu'il ne pense qu'autant qu'il y est indispensablement forcé par les objets extérieurs[13].

Pour Condillac, le sourd de Chartres est une preuve matérielle du fait que l'esprit de l'homme isolé, « privé du commerce des autres », est incapable de former des idées complexes. Quelques pages plus loin, Condillac va citer justement l'exemple d'un enfant sauvage pour montrer des effets de l'isolement complet sur les facultés mentales de l'individu :

Je n'avance pas de simples conjectures. Dans les forêts qui confinent la Lithuanie et la Russie, on prit, en 1694, un jeune homme d'environ dix ans, qui vivait parmi les ours. Il ne donnait aucune marque de raison, marchait sur ses pieds et sur ses mains, n'avait aucun langage, formait des sons qui ne ressemblaient en rien à ceux d'un homme. Il fut longtemps avant de pouvoir proférer quelques paroles, encore le fit-il d'une manière bien barbare. Aussitôt qu'il put parler, on l'interrogea sur son premier état ; mais il ne s'en souvint non plus que nous nous souvenons de ce qui nous est arrivé au berceau[14].

Bref, ce sont les questions épistémologiques qui commandent l'intérêt du XVIII^e siècle pour les individus isolés (et les fictions autour de telles figures abondent dans la littérature de l'époque, y compris la fiction pédagogique ou érotique). Dans ce qui suit, nous allons essayer de démontrer comment cette attitude philosophique a influencé une tentative *pratique* d'élever un enfant sauvage.

Voilà donc ce qui s'est passé : à la fin du XVIII^e siècle, en 1799, un enfant sauvage est trouvé dans l'Aveyron. Il a à peu près 11-12 ans et il émerge de la forêt pendant un hiver particulièrement rude. Le garçon est placé à Rodez d'abord, mais vite, il suscite l'intérêt des savants et est transporté à Paris[15]. Il est examiné par Pierre Joseph Bonnaterre, puis par Philippe Pinel qui conclut – comme l'aurait fait Lévi-Strauss plus tard – à l'imbécillité congénitale dont l'enfant souffre probablement depuis sa naissance. Heureusement pour le garçon, une voix s'élève contre le jugement de Pinel : la voix de Jean-Marc Itard, un jeune médecin qui travaille à l'Institut des Sourds-Muets à Paris avec l'abbé Sicard (le successeur du célèbre abbé de l'Épée). Itard est un spécialiste des maladies de

l'ouïe et l'auteur du *Traité des maladies de l'oreille et de l'audition*, publié en deux volumes en 1821. Mais dans le contexte qui nous intéresse, c'est tout d'abord un grand lecteur de Condillac et de Locke, qui ont largement influencé sa vue de l'esprit humain.

Itard récuse le diagnostic de Pinel : selon lui, l'enfant n'est pas un « imbécile désespéré », mais un être intéressant digne de notre attention. Pourquoi ? Parce que l'enfant est une réponse vivante à un problème qui est explicitement présenté par Itard comme un problème *métaphysique* :

Si l'on donnait à résoudre ce problème de métaphysique : déterminer quels seraient le degré d'intelligence et la nature des idées d'un adolescent qui, privé de son enfance de toute éducation, aurait vécu entièrement séparé des individus de son espèce [...]. Eh bien ! Le tableau moral de cet adolescent serait celui du Sauvage de l'Aveyron et la solution du problème donnerait la mesure et la cause de l'état intellectuel de celui-ci[16].

L'enfant n'est pas un idiot parce qu'il est né comme tel, mais précisément à cause de son isolement. Comme tel, il peut faire l'objet de l'éducation. Itard décide donc d'entreprendre l'éducation de l'enfant en question, de le « mener à la civilisation ». Il rédige deux rapports résumant les résultats du processus éducatif, l'un en 1801 et l'autre en 1805. Grâce à ces deux textes, nous disposons aujourd'hui d'un cas bien documenté de l'éducation de l'enfant sauvage.

Itard, nous l'avons dit, est très influencé par la lecture de Locke et de Condillac. Ce qui est en jeu, ce n'est pas seulement un enfant isolé, mais la nature humaine en tant que telle : en témoigne le passage exalté ouvrant le premier rapport, dont l'accent philosophique est immédiatement repérable :

Jeté sur ce globe sans forces physiques et sans idées innées, hors d'état d'obéir par lui-même aux lois constitutionnelles de son organisation, qui l'appellent au premier rang du système des êtres, l'homme ne peut trouver qu'au sein de la société la place éminente qui lui fut marquée dans la nature, et serait, sans la civilisation, un des plus faibles et des moins intelligents des animaux [...][17].

Pourtant, Itard n'est pas confronté à une fiction philosophique - tel l'Émile de Rousseau ou la statue de Condillac - mais à un enfant bien vivant qu'il faut *réellement* éduquer. Itard propose donc un programme éducatif dont le but consiste à élargir et à développer les capacités mentales de l'enfant, à « éduquer ses sens », selon la terminologie bien courante de l'époque. Le programme va consister en cinq étapes : 1) l'attacher à la vie sociale ; 2) réveiller la sensibilité nerveuse par les stimulants les plus énergiques et quelquefois par les vives affections de l'âme ; 3) étendre la sphère de ses idées en lui donnant des besoins nouveaux (quant à la notion de besoin, nous allons y revenir) ; 4) le conduire à l'usage de la parole ; 5) exercer sur les objets de ses besoins physiques les plus simples opérations de l'esprit[18].

Le « tableau clinique » du petit garçon est fort particulier : il ne parle pas, bien sûr, mais en même temps, il ne fait pas la distinction entre le chaud et le froid (un trait qu'on a découvert chez plusieurs enfants sauvages), il entend des sons faibles mais pas les sons forts, il ne reconnaît pas son image dans le miroir.

Les dimensions du présent texte nous interdisent de nous attarder sur les détails des procédés concrets qu'Itard - parfois non sans génie - va employer pour changer cette disposition initiale. Nous allons nous limiter à deux choses : la sensibilité nerveuse et l'acquisition de la parole. Disons seulement que pendant les premières semaines de l'éducation, Itard va se concentrer notamment sur la sensibilité nerveuse du garçon. Il va essayer de la stimuler en administrant des bains très chauds et en employant parfois des moyens plutôt inattendus :

Je fis joindre à l'administration des bains l'usage des frictions sèches le long de l'épine vertébrale et même des chatouillement dans la région lombaire. Ce dernier moyens n'était pas un des moins excitants ; je me vis même contraint de le proscrire, quand ses effets ne se bornèrent plus à produire des mouvements de joie, mais parurent s'étendre encore aux organes de la génération, et menacer d'une direction fâcheuse les premiers mouvements d'une puberté déjà trop précoce[19].

Aux bains, il joint les stimulations des affections de l'âme, la joie et la colère étant les deux affections principales dont le garçon était capable. Après une certaine période, la méthode d'Itard est couronnée du succès : le garçon commence à distinguer le chaud et le froid, par exemple, ou bien il semble beaucoup plus attaché à la société (par la société, on entend – sauf Itard lui-même – d'abord sa femme de ménage Mme Guérin et sa fille Julie). Et il est temps de commencer à lui apprendre à parler – c'est ce passage-là du rapport d'Itard qui est particulièrement passionnant car il démontre comment ses lectures philosophiques ont influencé son approche pédagogique. Nous allons donc y consacrer quelque attention.

L'enfant n'entend pas très bien. Pourtant, il manifeste une certaine prédilection pour la voyelle « o » :

Un jour qu'il était dans la cuisine occupé à faire cuire des pommes de terre, deux personnes se disputaient vivement derrière lui, sans qu'il parût y faire la moindre attention. Une troisième survint qui, se mêlant à la discussion, commençait toutes ses répliques par ces mots : *Oh! C'est différent*. Je remarquais que toutes les fois que cette personne laissait échapper son exclamation favorite : *oh !* Le Sauvage de l'Aveyron retournait vivement la tête[20].

À cause de cela, Itard décide de nommer le garçon Victor. Mais comment en profiter pour lui apprendre à parler ? Itard va décider de faire appel aux objets de ses besoins. Il est fort vraisemblable que sa lecture de Condillac y est pour quelque chose : sans entrer dans les détails, disons seulement que dans son célèbre *Essai sur les origines des connaissances humaines*, Condillac nous présente un « mythe » sur l'acquisition du langage où la notion de besoin joue un rôle absolument central et dont la linguistique moderne a souligné certains traits remarquablement pertinents[21].

En s'inspirant de Condillac, Itard va choisir un « objet du besoin » qu'il juge – à juste titre sans doute – nécessaire à l'enfant pour apaiser sa soif ; en plus, l'objet en question est désigné par le son que l'enfant aime le mieux : *l'eau*. Pourtant, quoi qu'Itard fasse, Victor n'arrive pas à prononcer le mot.

En vain, aux moments où sa soif était ardente, je tenais devant lui un vase rempli d'eau, en criant fréquemment *eau, eau* ; [...] le malheureux se tourmentait dans tous les sens, agitait ses bras autour du vase d'une manière presque convulsive, rendait une espèce de sifflement et n'articulait aucun son. Il y aurait eu de l'inhumanité d'insister davantage[22].

Itard change de stratégie : il ne va plus faire appel au besoin mais plutôt au plaisir. Le deuxième objet choisi, c'est la boisson privilégiée de Victor – le lait. Et cette fois-ci, Itard réussit.

Le quatrième jour de ce second essai je réussis au gré de mes désirs, et j'entendis *Victor* prononcer distinctement, d'une manière un peu rude à la vérité, le mot *lait* qu'il répéta presque aussitôt. C'était la première fois qu'il sortait de sa bouche un son articulé, et je ne l'entendis pas sans la plus vive satisfaction[23].

Pourtant, il va arriver une chose remarquable : malgré ce premier succès, Itard est très déçu et abandonne ce procédé en son entier. C'est ce passage étrangement illogique qui a frappé quasiment

tous les lecteurs du *Rapport* et a donné lieu à de nombreux commentaires : la raison de la déception d'Itard, c'est le fait que Victor ne prononce pas le mot *comme il faut*. Il ne s'agit, pourtant, d'aucune faute de prononciation au sens propre du terme mais plutôt de la temporalité : Victor prononce le mot *après* avoir obtenu ce qu'il désire, et non pas *avant*. Bref, Itard en arrive à supposer que le mot prononcé n'est pas le signe du besoin, d'une *privation* qu'il faudrait remplir, mais de la joie. Ce qui désespère Itard, c'est que le mot *lait*, tel qu'il est proféré par Victor, se situe dans le registre de ce que Lacan, dans ses séminaires tardifs, va appeler *la langue*, à savoir la langue en tant que véhicule de la jouissance.

Si ce mot fut sorti de sa bouche avant la concession de la chose désirée, c'en était fait ; le véritable usage de la parole était saisi par Victor ; un point de communication s'établissait entre lui et moi, et les progrès les plus rapides découlaient de ce premier succès. Au lieu de tout cela, je ne venais d'obtenir qu'une expression, insignifiante pour lui et inutile pour nous, du plaisir qu'il ressentait. À la rigueur, c'était bien un signe vocal, le signe de la possession de la chose[24].

Aujourd'hui, un tel renoncement peut nous paraître extrêmement bizarre. Victor a bien prononcé le mot mais il n'a pas saisi « le véritable usage de la parole » ; Itard croit dur comme fer que le langage est et doit être l'expression des besoins - ce n'est que comme tel qu'il peut devenir le porteur de la signification. En élevant la théorie condillacienne de l'origine du langage - une théorie qui ne manque pas de génie mais qui reste justement une théorie - au statut d'une vérité valable une fois pour toutes, Itard en fait un précepte *pratique*, auquel le pauvre Victor refuse de se conformer.

Aujourd'hui, dans la lumière de ce que nous savons sur le lien étroit entre le langage et l'affectivité[25], une telle obstination peut nous paraître incompréhensible. Le psychanalyste Octave Mannoni, dans son essai intitulé « Itard et son sauvage », nous présente un beau commentaire de ce passage du *Rapport*. Selon Mannoni, Itard ignore complètement la relation entre le désir et le langage, il crée un monde « biologique et utilitaire », où « le langage est un moyen de communication destiné à faire connaître d'abord les besoins [...] on est tenté de parodier Itard et de dire : si, sans idées préconçues, Itard avait su écouter Victor, c'en était fait : la véritable nature de la parole était saisie par lui[26] ». Et Mannoni, nous semble-t-il, a complètement raison de parler de certains mythes pédagogiques liés à de tels procédés - l'enfant est tout simplement un écran où l'éducateur projette ses fantasmes[27].

Victor n'a jamais appris à parler. Après plusieurs années d'éducation, Itard abandonne entièrement son projet et Victor finit ses jours dans des conditions plutôt déplorables[28].

Une question se pose : Victor aurait-il appris à parler sous des conditions différentes ? Ici, bien sûr, on ne peut présenter que des conjectures. Pourtant, trois réponses spéculatives semblent possibles. 1) On peut avancer que la méthode éducative utilisée par Itard était, dans son essence même, mal conçue : il s'agissait d'une méthode analytique, c'est-à-dire fondée sur l'apprentissage des mots individuels et isolés, tandis que l'essence du langage réside dans les rapports, dans la syntaxe. 2) On peut soutenir - et ceci semble la réponse la plus pertinente - que Victor avait déjà franchi ce qu'on a proposé d'appeler « le seuil critique » de l'apprentissage du langage : après avoir dépassé un certain âge, l'être humain, d'après certains linguistes, n'est plus capable d'apprendre le langage de manière « normale[29] ». Un cas plus récent d'un enfant sauvage - une fille trouvée à Los Angeles au début des années 70 et connue sous le nom de Genie - semble confirmer cette hypothèse : Genie, non plus, n'a jamais appris à « parler » au sens propre du mot ; son lexique était considérable, mais les énoncés qu'elle produisait manquaient, pour une large part, de grammaire fixe (elle était incapable de produire les phrases emboîtées, par exemple[30]). 3) Pinel et plus tard Lévi-Strauss pouvaient avoir raison : Victor a souffert d'un désordre mental congénital ou d'une forme d'autisme qui l'empêchaient d'apprendre à parler. Ceci pourrait également expliquer certains symptômes qu'il a parfois manifestés - des accès de colère, des changements d'humeur, etc[31]. Le problème, bien

sûr, c'est qu'une telle conjecture reste invérifiable : qui peut déterminer avec certitude si ces symptômes ont précédé la période de son isolation ou bien en représentent l'effet ? En plus, comme nous l'avons déjà souligné plus haut, plusieurs enfants sauvages (y compris Genie) ont manifesté les mêmes symptômes et il est fort peu probable qu'ils souffriraient de la même maladie mentale se manifestant sous une même forme.

Ceci mène le linguiste et psychologue américain Harlan Lane à constater que le jugement original d'Itard - à savoir les symptômes de Victor, son mutisme, son insensibilité à la température, etc. - est essentiellement correct : Victor, et les autres enfants sauvages avec lui, n'avait pas souffert de l'autisme, d'une psychose, ou d'une retardation dès sa naissance :

Victor's symptoms, then, including his mutism, may overlap with those of congenital retardation or autism, but are explained by neither; instead they are the results of his long isolation in the wild, as Itard maintained all along[32].

Bref, selon Lane, Itard avait raison contre Lévi-Strauss.

Revenons, pour terminer, à notre question initiale : qu'est-ce que le phénomène des enfants sauvages - un phénomène naturellement et nécessairement entouré d'hypothèses, de mystères et de spéculations - peut nous dire sur la nature humaine et sur son rapport à l'animalité ? Avons-nous simplement, comme l'a dit Lévi-Strauss, une curiosité de la culture ? En un sens, oui. Mais cette curiosité peut nous apprendre - ne soit-ce que par une certaine *via negativa* - quand même quelque chose. Il est fort clair que les enfants sauvages que nous rencontrons de temps à autre ne sont pas des êtres simplement « privés » de culture qui nous feraient découvrir une nature perdue, ou bien une pensée à l'état naissant (Lévi-Strauss avait complètement raison de récuser une telle idée). Bref, l'affirmation selon laquelle il s'agirait d'une nature avant la culture est évidemment fautive. Encore moins s'agit-il d'un état transitoire entre l'homme et l'animal, comme certains avaient l'air de le croire. Et si les enfants sauvages ont joué un rôle non négligeable dans les débats sur l'humanité dans leurs (non)rapports avec l'animalité, c'est justement pour démontrer quelque chose de fondamental concernant la soi-disant différence anthropologique : l'homme n'est pas un animal *plus* le langage (ou la culture) qui, pour ainsi dire, se superposerait à ce qu'il y a de « naturel » en lui, mais un mélange où le naturel et le culturel, le signifiant et le non-signifiant ne précèdent pas l'un l'autre, mais naissent ensemble et coexistent depuis le début. Itard, tout au début de son premier *Rapport*, n'a pas dit autre chose.

BIBLIOGRAPHIE

BUFFON, G.-L. : *De l'homme*. In CONDILLAC, E. B. : *Traité des animaux*. M. Malherbe (éd.). Paris : Vrin, 2004, pp. 219-223.

CONDILLAC, E. B. : *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. Paris : Vrin, 2002.

CURTISS, S. : *Genie. A Psycholinguistic Study of a Modern Day „Wild Child“*. Boston : Academic Press, 1977.

DURAND, B. : *Le paradoxe du bon maître. Essai sur l'autorité dans la fiction pédagogique des Lumières*. Paris : Harmattan, 1999.

LANE, H. : *The Wild Boy of Aveyron*. Harvard : Harvard University Press, 1976.

LENNEBERG, E. : *Biological Foundations of language*. New York : John Wiley and Sons, 1967.

LÉVI-STRAUSS, C. : *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris : PUF, 1949.

MALSON, L. : *Les enfants sauvages*. Paris : Bibliothèques 10/18, 2003.

MANNONI, O. : Itard et son sauvage. In MANNONI, O. : *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris : Seuil, 1969.

ROUSSEAU, J.-J. : *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*.

Disponible en ligne :

<https://eet.pixel-online.org/files/etranslation/original/Rousseau%20JJ%20Discours%20sur.pdf>

^[1]) Le texte est publié dans le cadre du projet « Život a prostředí. Fenomenologické vztahy mezi subjektem a přirozeným světem », financé par GA CR, No. P401 15-10832S.

^[2]) En témoigne la célèbre « question de Molyneux », traitée par Locke, Condillac, Diderot et d'autres : un aveugle-né qui deviendrait soudain capable de voir, serait-il en mesure de percevoir la perspective ?

^[3]) L'idée du « premier homme » apparaît chez Buffon, Diderot et Rousseau. Buffon en donne la description suivante : « J'imagine donc un homme tel qu'on peut croire qu'était le premier homme au moment de la création, c'est-à-dire, un homme dont le corps et les organes seraient parfaitement formés, mais qui s'éveillerait tout neuf pour lui-même et pour tout ce qui l'environne. Quels seraient ses premiers mouvements, ses premières sensations, ses premiers jugements ? Si cet homme voulait nous faire l'histoire de ses premières pensées, qu'aurait-il à nous dire ? ». BUFFON, G.-L. : *De l'homme*, cité in CONDILLAC, E. B. : *Traité des animaux*. M. Malherbe (éd.). Paris : Vrin, 2004, p. 219. Et Rousseau de rétorquer : « Supposons qu'un enfant eût à sa naissance la stature et la force d'un homme fait, qu'il sortît, pour ainsi dire, tout armé du sein de sa mère, comme Pallas sortit du cerveau de Jupiter ; cet homme-enfant serait un parfait imbécile, un automate, une statue immobile et presque insensible ». ROUSSEAU, J.-J. : *Émile ou de l'éducation*. Paris : Flammarion, 2009, p. 82.

^[4]) LÉVI-STRAUSS, C. : *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris : PUF, 1949, p. 5.

^[5]) Ibid.

^[6]) Cette expression suggère le fait qu'il est inacceptable, pour les évidentes raisons éthiques, de « produire » les individus isolés de manière expérimentale.

^[7]) LÉVI-STRAUSS, C. : *Op. cit.*, p. 5.

^[8]) Ibid.

^[9]) Ibid., p. 6.

^[10]) ROUSSEAU, J.-J. : *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Disponible en ligne :

<https://eet.pixel-online.org/files/etranslation/original/Rousseau%20JJ%20Discours%20sur.pdf>, p. 12.

^[11]) Ibid., p. 56.

^[12]) MALSON, L. : *Les enfants sauvages*. Paris : Bibliothèques 10/18, 2003, p. 63.

^[13]) CONDILLAC, E. B. : *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. Paris : Vrin, 2002, pp. 73-74.

^[14]) Ibid., p. 77.

^[15]) Pour ce qui concerne les détails de cette histoire, voir LANE, H. : *The Wild Boy of Aveyron*. Harvard : Harvard University Press, 1976, pp. 3-29.

^[16]) ITARD, J.-M. : *Mémoire sur les premiers développements de Victor de l'Aveyron (1801)*. In MALSON, L. : *Les enfants sauvages*. Paris : Bibliothèques 10/18, 2003, pp. 135-136.

^[17]) Ibid., p. 127

^[18]) Ibid., pp. 139-140.

^[19]) Ibid., p. 148.

^[20]) Ibid., p. 163.

^[21]) Faute de temps que nécessiterait un commentaire long de ce passage, nous nous limiterons à le citer en son entier : « Mais je suppose que, quelque temps après le déluge, deux enfants, de l'un et de l'autre sexe, aient été égarés dans des déserts, avant qu'ils connussent l'usage d'aucun signe. [...] la question est de savoir comment cette nation naissante s'est fait une langue. Quand ils vécurent ensemble, ils eurent occasion de donner plus d'exercice à ces premières opérations, parce que leur commerce réciproque leur fit attacher aux cris de chaque passion les perceptions dont ils étaient les signes naturels. Ils les accompagnaient ordinairement de quelque mouvement, de quelque geste ou

de quelque action, dont l'expression était encore plus sensible. Par exemple, celui qui souffrait, parce qu'il était privé d'un objet que ses besoins lui rendaient nécessaire, ne s'en tenait pas à pousser des cris : il faisait des efforts pour l'obtenir, il agitait sa tête, ses bras, et toutes les parties de son corps. L'autre, ému à ce spectacle, fixait les yeux sur le même objet. » CONDILLAC, E. B. : Essai sur l'origine des connaissances humaines. Paris : Vrin, 2002, pp. 99-100. On sait bien qu'une telle vue de la naissance du langage a été vivement critiquée par Rousseau dans son Essai sur l'origine des langues, où l'auteur émet l'hypothèse que l'origine des langues est à chercher non pas dans les besoins, mais dans les passions.

^[22]) ITARD, J.-M. : Op. cit., p. 166.

^[23]) Ibid., p. 166.

^[24]) Ibid., p. 167.

^[25]) C'est notamment la psychanalyse freudienne et lacanienne qui insiste sur ce rapport. Loin d'être un simple instrument de la communication, le langage est d'abord porteur d'une dimension affective du psychisme humain : en témoigne non seulement le langage enfantin, mais également certaines productions langagières chez les adultes (la poésie, les mots d'esprit, etc.).

^[26]) MANNONI, O. : Itard et son sauvage. In MANNONI, O. : Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène. Paris : Seuil, 1969, p. 191.

^[27]) On l'a souvent souligné à propos d'*Émile* de Rousseau, Adèle et Théodore de Mme de Genlis, Conversations d'Émilie de Mme d'Épinay et bien d'autres textes de l'époque. L'enfant est là pour simplement confirmer le succès du pédagogue qui rencontre rarement une résistance de la part de son élève (comme chez Rousseau), ou bien, si résistance il y a, elle est facilement vaincue. Sur ce sujet, voir DURAND, B. : Le paradoxe du bon maître. Essai sur l'autorité dans la fiction pédagogique des Lumières. Paris : Harmattan, 1999.

^[28]) Dans *L'enfant sauvage*, le beau film de François Truffaut, la manière dont Victor avait fini ses jours est passée sous silence.

^[29]) L'hypothèse du seuil critique est avancée, pour la première fois, par LENNEBERG, E. : *Biological Foundations of language*. New York : John Wiley and Sons, 1967.

^[30]) Sur Genie, cf. CURTISS, S. : *Genie. A Psycholinguistic Study of a Modern Day „Wild Child“*. Boston : Academic Press, 1977.

^[31]) Itard ne manque pas de les mentionner plusieurs fois : « Quelques fois, au lieu de ces mouvements joyeux, c'était une espèce de rage frénétique ; il se tordait les bras, s'appliquait les poings formés sur les yeux, faisait entendre des grincements des dents et devenait dangereux pour ceux qui étaient auprès de lui. » ITARD, J.-M. : Mémoire sur les premiers développements de Victor de l'Aveyron (1801). In MALSON, L. : *Les enfants sauvages*. Paris : Bibliothèques 10/18, 2003, p. 143.

^[32]) LANE, H. : *The Wild Boy of Aveyron*. Harvard : Harvard University Press, 1976, p. 179. « Les symptômes de Victor, y compris son mutisme, peuvent coïncider avec ceux du retard mental ou de l'autisme, mais ne sont expliqués ni par l'un ni par l'autre ; ils sont le résultat d'une longue isolation dans la forêt, tout comme Itard avait proclamé dès le début. »

Josef Fulka

Université Charles

Faculté des Humanités

Module philosophique

U Kříže 8, 150 00 Prague

Between monkey and bird, man improved by animal in Rétif de la Bretonne

Rétif de La Bretonne is well known as an erotic writer, but he also imagined strange and exotic worlds as in *The Austral Discovery by a Flying Man*, first published in 1781. The novel could be seen as a parody of travel books, surprising the reader with unbelievable semi-human animals. It could also be a humoristic rewriting of Buffon's *Natural History*. But Rétif seems to be serious: not only human beings should take care of all the species of human-animals, but they must teach them elements of sciences and morals, before employing them to organize a pacific and well-governed colonial Empire. It is quite obvious that for Rétif, animality helps humanity to reach its perfection. The virtues of birds and monkeys are particularly important to improve heroes' abilities. Furthermore, the author himself seeks in animals his own prophetic identity.

Keywords: Rétif de La Bretonne, *The Austral Discovery*, evolution, human species, human-beast, perfectibility, bird, monkey, representation of the writer, colonialism

Qu'un auteur venu de la Bourgogne rurale, et qui tire son nom à fausse particule de l'installation paternelle dans la ferme de La bretonne, aux portes du village de Sacy, parle des animaux n'aurait rien de surprenant si ses œuvres s'en tenaient à des évocations familières de la basse-cour et des bœufs menés aux champs par la famille paysanne. Mais les animaux nombreux de *La Découverte australe par un homme volant, ou Le Dédale français*, roman publié en 1781 par Rétif de la Bretonne, sont autrement plus exotiques, non seulement en raison de leur éloignement géographique supposé (ce sont des animaux des antipodes), ou parce qu'au milieu des cochons et des ânes bien connus figurent des éléphants et des lions, mais encore du fait de l'étrangeté troublante dont l'écrivain dote ces créatures, à mi-chemin entre la bête et l'homme. Dès la « Préface nécessaire », Rétif alerte son lecteur en prenant la plume de son double fictif Dulis, le prétendu narrateur du récit : « quelques personnes auxquelles j'ai parlé de cette relation, en leur annonçant des hommes-singes, -ours, -chiens, -lions, -taureaux, -serpents, etc., se sont imaginés [*sic*] que c'était une allégorie [...]. Mais je déclare que je déteste les allégories[1] ». Les êtres bizarres qui sont décrits à tour de rôle dans le deuxième livre du roman ne sauraient être des figures de pensée destinées à désigner une vérité d'une tout autre nature : nul second degré dans le récit, les hommes-animaux doivent être entendus comme des « vérités physiques[2] ». Une telle provocation philosophique, mettant directement en question l'histoire de la création, n'est acceptable qu'à la faveur d'un enchâssement narratif qui met à distance le propos, et donc sa véracité : Rétif publie anonymement le récit recueilli par l'éditeur fictif T. Joly, qui lui-même avait reçu le manuscrit du prétendu narrateur Dulis, alias Compère Nicolas, alias Salocin-Emde-Fiter, qui tenait toute l'histoire d'un *je-ne-sais-quoi*, homme austral sans nom.

Aussi l'interprétation de *La Découverte australe* et de son paratexte[3] met-elle en avant la dimension parodique de l'ensemble : ni allégorie, ni vérité, les animaux-humains de Rétif seraient surtout une façon de rire des grandes aventures contemporaines, exploration australe d'une part, vaste entreprise de catalogage du vivant d'autre part. Ces deux dernières décennies, la critique de *La Découverte australe* a su montrer que l'œuvre de Rétif, somme de textes et d'images[4], était une parodie des relations de voyages d'exploration, genre illustré dont le succès était proportionnel à l'actualité, en cette fin du XVIII^e siècle où James Cook découvre le continent austral[5] ; parallèlement, elle a mis en évidence que l'ouvrage était également une parodie transparente de *l'Histoire naturelle* de Buffon[6]. Le récit rétifien est apparu comme un divertissement fonctionnant grâce à la connivence d'un lecteur friand des publications de vulgarisation scientifique, mais désireux de s'en affranchir par une distance humoristique. Pourtant, Rétif voulait aussi qu'on le prit au sérieux : son roman est autant une réfutation de Buffon, qui excluait la possibilité des croisements d'espèces[7], qu'une proposition d'un système physique expliquant le cycle de la terre[8]. Le répertoire des hommes-brutes figure en bonne place dans la démonstration d'une théorie de l'évolution dont Rétif est convaincu et qu'il complète par une cosmogonie illuministe dans

Les Posthumes[9]. Le monde connu n'offrirait qu'un petit nombre des espèces engendrées par la nature, et seule l'exploration des espaces inconnus permettrait de découvrir des espèces non répertoriées et, mieux encore, différents degrés d'évolution des espèces connues : les hommes-bêtes seraient ainsi des états antérieurs à l'homme occidental du XVIII^e siècle[10], tandis que les Patagons et surtout les Mégapatagons en seraient les étapes ultérieures.

Il ressort de ce schéma une direction positive de l'évolution vers un état de perfection : les hommes en seraient le degré intermédiaire, et les bêtes l'état primitif et donc inférieur. Suggérer que Rétif fasse contribuer les animaux à l'amélioration de l'espèce humaine apparaît alors comme un contresens, surtout que les personnages de la fiction, conquérants des terres australes et maîtres des peuples brutes, s'ingénient à tirer les hommes-bêtes vers l'humanité, et non l'inverse. Pourquoi dans ces conditions soutenir une lecture du texte qui va à rebours des interprétations critiques de *La Découverte australe*, lesquelles ont insisté par exemple sur l'eugénisme de bons fermiers pratiqué par les héros du romancier[11]. En proposant de suivre l'idée paradoxale d'un homme amélioré par l'animal chez Rétif de La Bretonne, nous entendons jeter un nouvel éclairage sur le rapport à l'animal chez l'auteur : l'animal faire-valoir, qui met en évidence la supériorité de l'espèce humaine comme nous le verrons tout d'abord, cède la place à un animal fantasmé - oiseau ou autre bête volante - auquel l'homme cherche à ressembler pour échapper à sa condition étrequée. L'identification à l'animal, ce double, ce singe, finit même par apparaître comme la condition de réalisation de l'écrivain politiquement novateur.

Animaux faire-valoir : la supériorité humaine bien démontrée

Rappelons que le premier contact des héros du roman avec les hommes-brutes se fait au cours d'un voyage d'exploration de l'hémisphère austral, réalisé par la voie des airs au moyen d'ailes mécaniques, dont l'objectif est de trouver un territoire où implanter la colonie secrète et prospère initialement fondée par Victorin sur un plateau inaccessible du royaume de France. Le héros veut offrir un empire à son épouse Christine, aussi l'explorateur se double-t-il d'un colonisateur. La confrontation de Victorin et de son fils cadet Alexandre aux curiosités de la nature que sont les hommes-animaux confère aux nouveaux maîtres des territoires l'occasion de démontrer leur supériorité intellectuelle et pratique : ils s'installent dans la première grande île australe paisible et fertile parce qu'ils n'y trouvent que des sauvages « en fort petit nombre[12] » aux allures de chauves-souris. Aveuglés par la lumière du jour et actifs seulement dans l'obscurité, ces « hommes-de-nuit » qui poussent de petits cris de souris n'entravent pas l'appropriation de l'espace insulaire par les conquérants européens. Loin de dénoncer symboliquement l'entreprise des nouveaux-venus, ils offrent la possibilité d'une colonisation pacifiste et civilisatrice qui valorise Victorin et ses descendants. Malgré le développement de la colonie des Français en rupture de ban, « les Hommes-de-nuit vivaient tranquilles dans leurs retraites, où Personne ne les troublait », le héros législateur ayant une intelligence politique supérieure au commun des contemporains de Rétif :

Si tu veux donner de bonnes mœurs à ton Peuple, et qu'il soit juste, ô Législateur ! ne fais pas comme l'Européen ; sois juste toi-même à l'égard de Nations faibles et sans défense, car rien n'était si facile, que d'égorger en un jour tous les Hommes-de-nuit [...][13].

Si le rapport entre les hommes et les hommes-animaux n'est pas conflictuel, c'est parce que les héros sont lucides sur leurs propres intérêts : il y a mieux à faire que de détruire ou d'asservir. L'animalité peut être apprivoisée, domestiquée et modifiée pour renforcer les liens des êtres qui vivent dans le nouvel empire. Ainsi les hommes observent, anticipent l'avenir et tentent des expériences tant morales que scientifiques sur les animaux à demi humains qui peuplent l'archipel austral. L'intervention de l'homme sur l'animal est d'ordre éducatif d'une part, d'ordre génétique d'autre part, toujours dans le but d'une plus grande cohésion politique et de la paix civile qui en sera le résultat.

Rétif croit aux pouvoirs de l'éducation et pense que la colonisation peut prendre le tour d'une avancée civilisatrice : Victorin apprend la langue des Hommes-de-nuit pour leur enseigner un traité de bonne entente fraternelle. « Le jour, nous veillerons sur vous ; / La nuit protégez notre enceinte ; / Les Hommes doivent s'aider tous[14] ». Plus tard, au fil de l'exploration colonisatrice des multiples îles australes, il passe outre aux abords peu engageants d'espèces homo-animales plus brutales comme les hommes-singes, naturellement méchants[15], ou les hommes-lions, en enlevant un jeune couple de chaque espèce pour l'appivoiser, apprendre sa langue et lui enseigner le français. Cette expérience éducative systématique est décrite comme généralement efficace, malgré les capacités fort limitées de certaines espèces brutes comme les hommes-serpents (dont la mémoire s'engourdit et s'efface pendant l'hibernation) et en dépit d'une propension à la dégradation rapide des acquis. L'enseignement élémentaire qui est dispensé aux hommes-brutes parvient à les tirer de leur sauvagerie naturelle. Même les hommes-lions, pourtant parmi les plus cruels, parviennent au bout d'un an à « distinguer le bien du mal moral[16] ». Dans ce projet destiné à « adoucir ces Peuples féroces[17] », les couples indigènes enlevés à leur île et leurs semblables pour être éduqués dans l'île principale des colonisateurs européens sont formés pour devenir les ambassadeurs de l'humanité supérieure et les « Civilisateurs de leur Nation[18] ». Les espèces semi-animales, qui plébiscitent les apports et la présence des hommes, sont ainsi associées à l'organisation économique et politique de l'empire christinien. Elles participent directement à la mise en valeur par la fiction de la supériorité de l'humanité sur les espèces composites, tant du point de vue intellectuel (les facultés de raisonnement et d'apprentissage des hommes sont infiniment plus développées) que moral (la bonté et la justice sont les valeurs principales de l'homme rétifien).

La réussite de la colonisation pacifique et civilisatrice passe également par l'encouragement des unions entre hommes et hommes-bêtes, dont résultent des métis qui s'unissent à leur tour entre eux, de sorte que sous l'égide des princes christiniens le brassage des espèces produit une nouvelle population qui « s'est perfectionnée peu à peu depuis quarante ans[19] ». L'intervention humaine bénéficie donc aux espèces que Rétif appelle inférieures qui, de génération en génération, perdent leur caractère brutal pour gagner en humanité. L'union de l'homme et de l'animal ne tire pas l'homme vers le bas, mais l'animal vers le haut. Dans cette perspective, Rétif attribue à la zoophilie, plus ou moins forcée par les circonstances dans la fiction romanesque, un sens humaniste et progressiste. Notons qu'il ne s'agit pas de faire disparaître les hommes-animaux en les unissant tous à des hommes, ce qui reviendrait à pratiquer une forme de génocide masqué des peuples primitifs[20], mais de conduire des expériences de croisement et de mélange sur des individus, de telle façon que le monde fictionnel se remplisse d'une diversité incalculable d'êtres représentant les infinies possibilités de la nature. En favorisant les brassages génétiques, les héros de Rétif ne font qu'accélérer le cours naturel des choses, car les espèces animales

ne sont que des Hommes, qui ne sont pas montés jusqu'au dernier degré de perfection, et chez lesquels la Nature s'est arrêtée plus tôt [...] sans doute parce que les terres du pôle austral étant coupées en îles, et les Êtres qui les habitent, éloignés de toute autre Espèce, ils n'ont pu se perfectionner en se mélangeant[21].

Le métissage reste cependant toujours sous le contrôle du politique, le législateur intervenant pour rendre obligatoire le mariage entre hommes et femmes de l'espèce supérieure, et limiter le concubinage avec des métis et des hommes-brutes aux hommes âgés ou aux veuves. Une île entière est même réservée à la population métisse, à la façon d'un gigantesque laboratoire d'histoire naturelle qui, en mettant les êtres nouveaux à l'écart, préserverait la hiérarchie des espèces conçue par Rétif et, par conséquent, l'équilibre politique de sa fiction australe, fondé sur un modèle prétendu égalitaire et bienveillant, mais en réalité très ségrégatif. En effet, les explorateurs Victorin et Alexandre ne s'unissent jamais eux-mêmes avec les femmes-brutes, tandis qu'à peine ont-ils pris possession de l'île des hommes-de-nuit lors de leur premier voyage, qu'ils proposent à l'équipage

d'un vaisseau en détresse secouru par leurs soins de choisir des femmes dans le peuple-animal local. Plus loin, c'est le petit mousse d'un capitaine laissé sur l'île des hommes-boucs qui s'est très bien accommodé d'une femme-chèvre. La fiction de Rétif accentue les clivages de la société en les inscrivant dans l'échelle de la nature : la supériorité des seigneurs doit être visible. Au lieu d'épouser des animaux-humains, ils s'uniront avec des hommes géants à l'intelligence supérieure, les Patagons. L'animalité serait-elle réduite à un faire-valoir de cette humanité capable de s'en démarquer et de s'en séparer ? L'humain selon Rétif serait-il un être ayant réussi à tenir à distance l'animal en lui ?

Être oiseau : l'accomplissement des fantasmes icariens

La réponse est plus complexe, car l'homme supérieur non seulement peut tirer des avantages économiques des espèces-brutes - dociles, endurantes... ou même pourvoyeuses de belles fourrures[22] - mais peut encore espérer une amélioration de l'espèce humaine par le métissage. Les enfants des couples hommes-femme-de-nuit sont dotés d'une vision nocturne fort utile[23], preuve que des qualités remarquables pourraient passer des brutes aux hommes. L'animal n'est donc pas nécessairement la tare d'une humanité inachevée, il est pour Rétif une source génétique de performances diverses et un modèle de perfectionnement pour l'homme en voie d'accomplissement. La fiction tout entière repose d'ailleurs sur l'appropriation d'une capacité spécifiquement animale par un jeune roturier amoureux de la fille de son seigneur. Le premier chapitre de l'histoire de Victorin commence en effet en ces termes :

Il y a environ soixante-dix ans, qu'un Jeune-homme du *Dauphiné* trouva le secret de voler (comme les Oiseaux, car il faut expliquer cela en français) ; et le motif qui lui donna un désir si vif de voler, ce fut l'amour[24].

Le narrateur joue volontiers avec les mots et les clichés, car l'on sait que l'amour donne des ailes, et du génie. En l'occurrence, fin observateur et astucieux ingénieur, Victorin parvient à se fabriquer des ailes mécaniques techniquement abouties, autorisant aussi bien l'élévation rapide dans les airs que l'atterrissage en douceur et les longs parcours horizontaux. Maîtrisant parfaitement les vols en toutes directions, le héros est en mesure de réaliser ses rêves d'être une cigogne et d'amener la belle Christine dans son nid[25]. Les oiseaux (cigognes, perdrix, oies, oiseaux migrateurs) et insectes volants (papillons-mouches[26] et papillons), sont omniprésents dans les premières pages : ils représentent la forme à imiter pour satisfaire ses désirs et plus encore le secret de la nature à percer pour être heureux.

L'abondante iconographie de l'édition de 1781 amplifie encore cette fascination pour l'imaginaire de l'oiseau, en montrant dès le frontispice un héros volant, doté d'ailes nervurées bien gonflées par le vent, et s'élançant avec la même allure que les deux oiseaux qui volent à l'arrière-plan de la gravure. L'illustration est longuement explicitée et commentée par un auteur soucieux de donner une version moderne, technicienne et naturaliste, au mythe icarien rapporté par Ovide. Le *Dédale français*, sous-titre de la fiction, est placé sous les auspices des rêves fabuleux d'évasion par les airs. Être oiseau, c'est être libre : Victorin doté d'ailes peut transgresser les interdits sociaux et épouser Christine que la stricte observance des convenances de classe lui refusait. C'est encore la perfection de leurs ailes imitées de la nature qui permet aux Christiniens de dominer le monde austral, qu'ils appréhendent d'en haut en planant au-dessus des espèces d'hommes-brutes. Les actions violentes s'en trouvent limitées au strict nécessaire à la préservation de leur vie. En règle générale, véritables apparitions merveilleuses, les hommes-volants fascinent les peuples déboussolés par leur étrangeté. Les héros usent à leur guise, d'une façon très calculée et rationnelle, de ce pouvoir d'apparaître comme des mythes vivants. Pour le lecteur de *La Découverte australe* dont l'œil est sollicité par les gravures, ces créatures ailées sont toujours dans le champ de vision : tantôt suspendues dans le ciel au-dessus des hommes-chevaux ou des hommes-grenouilles, tantôt cachées dans la végétation, ne laissant

percevoir que leur bonnet en forme de parasol replié ou le manteau de leurs larges ailes, comme dans les illustrations des hommes-cochons ou des hommes-ânes. Ce sont donc bien des hommes-oiseaux que le texte rétinien nous donne à voir, non des Européens du XVIII^e siècle engoncés dans leurs habits peu adaptés aux mouvements rapides et souples de l'animal volant. Avoir des ailes est un privilège de Victorin et de ses descendants de sexe mâle : êtres transformés par l'adoption d'un attribut animal, ils en tirent une aura qui les rend digne des géants en dépit de leur petite taille. Le mariage du fils aîné de Victorin et de la grande Ishmichtris est célébré avec un jeune marié magnifié par sa cape d'ailes.

L'homme qui se fait oiseau par le génie de l'imitation technique, qui donc retrouve la meilleure part de l'animalité par les moyens de l'esprit actif et pratique et substitue ainsi une performance artificielle aux vertus naturelles sans mérite, acquiert une supériorité mythique. Il accomplit la destinée de l'homme qui se libère des entraves socio-historiques et des frontières politiques pour accéder au vrai savoir. Car l'homme-volant perfectionné, capable de monter jusqu'à la connaissance des origines, ne saurait se confondre avec l'homme-volant primitif qui est pourtant son modèle. Il est symboliquement très significatif que la confrontation des princes Christiniens avec les hommes-oiseaux n'intervienne qu'au bout du cycle d'exploration australe, dans l'une des dernières îles visitées[27], comme s'il fallait en effet attendre d'arriver au bout de l'inconnu pour voir la vérité en face. Or l'homme-volant de la nature est un ennemi dangereux, agressif et féroce, auquel il faut livrer un combat épique dans les nues avant d'entrer en force dans son île, à coups de canon. « C'était un peu s'écarter [du] plan de justice et de tranquillité », commente le narrateur, « mais tous les Hommes ont des passions[28] ». Que ces passions destructrices rejaillissent au moment de la découverte du double primitif est dans l'ordre des choses : l'inconscient fait son travail. Comme en écho centuplé à la scène de chasse presque anodine des premiers temps de la découverte australe par Victorin et Alexandre – qui avaient tué des oiseaux pour en faire un bouillon fortifiant[29] – le carnage aérien de la bataille des armées volantes se solde par la dévoration des hommes brutes, tombés dans la mer où de gros poissons-volants les mangent aussitôt[30]. Ce que les Christiniens volants découvrent à ce moment-là, par l'ingestion marine de l'homme-oiseau, c'est l'image vivante du cycle de la vie, inspiré du système du *Telliamed*[31] : « Il paraît que la mer, dans ce canton du Globe, n'a été originairement peuplée que de Poissons-volants de toutes les espèces qui, en passant de l'eau à la terre sèche, ont tous retenu des ailes[32]... ». La créature plus avancée dans le processus d'évolution est définitivement ennemie de celle dont elle descend : les hommes-volants sont en guerre perpétuelle contre les poissons-volants, de même que les Christiniens sont traversés spontanément et comme instinctivement d'un accès de violence contre leurs homologues ailés[33]. Rétif a l'art de suggérer ces luttes parricides, par de simples allusions dépourvues de commentaires, par des anecdotes *a priori* superficielles et comiques (comme ces poissons-volants mangeurs d'hommes-volants). Il touche ainsi avec légèreté l'inconscient collectif et individuel, amusant le lecteur au moyen de spectacles fantaisistes tel celui de cette île des hommes-oiseaux, qui se révèle une île des créatures volantes.

Tous les animaux de cette île sont ailés : on y voit des moutons, des chèvres, des ânes, des chevaux, des cerfs, des lièvres, et jusqu'à des cochons : tout cela vole plus ou moins facilement ; il n'y a pas jusqu'aux serpents et aux grenouilles, qui n'y volent par élancements et par bonds[34].

S'y ajoutent des crocodiles et des hippopotames volants qui « ne se servaient de leurs ailes que pour accélérer leur marche en les étendant », car l'auteur sait varier les détails et feindre l'observation naturaliste. En remontant vers les origines, l'exploration atteint une vérité présentée comme savante bien qu'elle ait des apparences fabuleuses : l'homme vient de la mer, et l'évolution n'a pu se faire que parce que la vie marine était dotée d'ailes. La créature volante est donc à la fois l'origine de l'homme (l'envol marque le début de l'évolution) et la fin de l'humain (l'élévation retrouvée par l'intelligence, réalisant la perfectibilité de l'homme, est la voie d'accès à la vérité).

Lucidité des hommes à plumes

Que l'oiseau amplifie les capacités de connaissance et de clairvoyance de l'homme est un fantasme récurrent chez Rétif : d'autres œuvres comme les *Nuits de Paris*[\[35\]](#) ou *Les Posthumes* en donnent la preuve par le texte et l'illustration par la gravure. Le frontispice du *Spectateur nocturne*, gravé par Antoine François Sergent[\[36\]](#), représente l'auteur coiffé d'un feutre plat à larges bords surmonté d'un hibou aux ailes déployées, symbole de l'espionnage nocturne de l'écrivain à l'affût des secrets de Paris :

Hibou ! Combien de fois tes cris funèbres ne m'ont-ils pas fait tressaillir, dans l'ombre de la nuit ! Triste et solitaire, comme toi, j'errais seul, au milieu des ténèbres, dans cette capitale immense : la lueur des réverbères, tranchant avec les ombres, ne les détruit pas, elle les rend plus saillantes ; c'est le clair-obscur des grands peintres ! J'errais seul, pour connaître l'Homme... Que de choses à voir, lorsque tous les yeux sont fermés[\[37\]](#) !

Selon la préface des *Nuits*, publiée en 1788, cette identification de Rétif au hibou remonterait à l'année 1767, date à laquelle il aurait commencé ses virées nocturnes à la recherche des faits intéressants et extraordinaires qui composeront le recueil. Dans l'introduction de *La Découverte australe*, a priori publiée en 1781, Dulis se présente déjà au *je-ne-sais-quoi* venu des terres australes comme l'auteur du *Hibou*[\[38\]](#). Être doué de la vision nocturne d'un oiseau emblème de Minerve, comme il le fait remarquer dans la cent-cinquante-neuvième nuit, intitulée « Le bal de l'Opéra », est le fantasme d'un écrivain qui prend avec plaisir le masque de l'oiseau[\[39\]](#). L'on comprend mieux que les hommes-de-nuit soient la première espèce brute rencontrée par les explorateurs des îles australes : ils sont le complément nécessaire des hommes diurnes et indispensables à la poursuite de la découverte du monde. Même s'ils ne participent pas directement aux explorations des princes, leur présence dans l'île Christine prend une valeur symbolique. L'animal nyctalope ouvre la vue des voyageurs-oiseaux. De nuit comme de jour. Il autorise l'accès à la connaissance.

Au fil de la *Découverte australe*, les hommes-volants approchent du secret de la nature, du plaisir et de la volupté bienheureuse, hors de tout péché : assistant en voyeurs aux ébats des hommes-ânes, des hommes-grenouilles ou des hommes-éléphants, ils s'ébahissent de la simplicité de leur bonheur sensuel, accordant à la nature cette fragile supériorité sur la civilisation. Les hommes-oiseaux de la lignée de Victorin, sans prendre tout à fait conscience des limites d'une idéologie du progrès, en ont au moins l'intuition : « hélas ! que leur donnerions-nous, quand nous parviendrions à les élever à notre degré d'intelligence et de raison[\[40\]](#) ! », déplore Alexandre en contemplant les hommes-ânes. Ainsi l'espèce humaine, qui a perverti la sexualité en y introduisant les notions de bien et de mal, n'est pas forcément la fin parfaite de la création. *Les Posthumes*, texte inspiré par les thèses illuministes de Cazotte, vont bien plus loin : au-delà de l'homme existent des créatures ailées supérieures. Le duc de Multipliandre, d'abord doté d'ailes mécaniques fort ressemblantes à celles de Victorin[\[41\]](#), poursuit ses aventures par le moyen d'une décorporation qui le fait aller de planète en planète. C'est ainsi qu'il fait l'expérience de réincarnations diverses, en poisson-volant puis en hippopotame-volant[\[42\]](#), mais c'est sur la planète Hiérax que les facultés aériennes sont portées à leur comble, car les corps s'y réduisent à une tête et des ailes, « à peu près comme on peint les Chérubins[\[43\]](#) ». Tous les êtres sont ailés, et tous y parlent la même langue, car les animaux y sont si parfaits « qu'ils conversent avec les hommes, et les hommes avec eux[\[44\]](#) ». Bien que l'homme d'Hiérax soit plus parfait que les animaux qui l'entourent, ceux-ci parlent aussi latin, anglais ou italien, et composent des poèmes qui surpassent ceux des meilleurs écrivains de France. Dans les imaginations rétiviennes, avoir des ailes donne une plume.

Par l'extra-lucidité du hibou ou la légèreté angélique qui le rapproche de l'esprit pur, l'être volant amène à une connaissance du monde inaccessible au commun des hommes : les mouches et mites solaires des *Posthumes* prétendent révéler le système du monde[\[45\]](#), tenant en haleine les lecteurs

avides de comprendre l'infini. En définitive, chez Rétif, l'oiseau (auquel se substitue parfois l'insecte), avec toutes ses facultés d'observation et d'élévation, semble bien à l'origine du texte littéraire : n'est-ce pas lui, d'ailleurs, qui donne bien concrètement sa plume à l'écrivain ?

Le singe visionnaire, ou le double animal de l'écrivain

En frontispice de la *Lettre d'un singe*, qui fait suite à la *Découverte australe*, figure une estampe représentant « César de Malacca, singe-babouin-métis de la grande espèce [...] assis devant une table où il écrit sa Lettre. Sa plume est dans sa bouche, une de ses mains sur son front[46] ». Ce singe n'est pas un animal fabuleux ; il n'a pas d'ailes mais en tenant une plume entre les lèvres, il parle le langage des hommes. Image du savant naturaliste dans son cabinet de travail, entouré d'animaux vivants ou portraiturets, il est un double de l'écrivain Rétif qui dans l'utopie australe et dans les *Cosmogénies*, qui font partie du paratexte, réfléchit à l'origine du monde et au sens de l'évolution. La gravure rappelle l'allégorie de la science qui sert de bandeau au premier discours de Buffon dans l'*Histoire naturelle*[47] : une jeune femme négligemment assise dans un cabinet de travail ouvert sur la campagne, la tête soutenue par son bras gauche accoudé sur la table où une grande plume est dressée dans son encrier. Elle lit, entourée d'animaux empaillés, d'autres conservés dans des bocaux, et de spécimens vivants, tandis que trois génies enfants s'affairent à arranger une autruche et des poissons naturalisés. Un singe empaillé, en haut à droite de l'image, paraît observer stoïquement la scène. Il est fort possible que Rétif ait eu en tête le dessin de De Sève quand il a commandé à Binet l'estampe frontispice de la *Lettre d'un singe* : l'intention parodique est sans nul doute soulignée par la présence du perroquet à la fenêtre, du chat espiègle sous le fauteuil, et de la galerie de tableaux de singes sur le mur du fond. Le personnage principal lui-même, représenté en singe naturaliste, n'est-ce pas Rétif imitant Buffon, mais pour le contredire ?

La « Dissertation sur les hommes brutes », placée juste après les notes sur la *Lettre d'un singe*, commence par une mise en doute des idées de Buffon sur l'espèce humaine :

Je crois que ce grand naturaliste s'est trompé : l'homme est originaire des climats chauds, c'est là qu'il est né ; c'est là seulement aussi que peuvent se trouver toutes les différentes variétés de l'espèce, telles que les hommes-de-nuit, les hommes-à-queue, les femmes-à-tablier ; les monopodes, et même les singes, qui approchent de l'homme, à peu près dans la même proportion que l'âne approche du cheval, toutes restrictions d'ailleurs observées[48].

Rétif ne cesse d'affirmer la continuité entre les animaux et les hommes, et ce n'est pas sans ironie qu'il mentionne dans une note que le singe dont il publie la lettre a « la modestie de convenir qu'il n'a pas d'âme[49] ». Or ce singe-auteur a une identité et une histoire curieuse, racontée en préambule par l'éditeur de la lettre : il est le fils d'une guenon de la grande espèce et d'un singe-homme, lui-même fruit de l'union d'une femme de Malacca et d'un babouin. Rejeté par son père, il doit sa survie au hasard et son éducation à Dulis (son éditeur), auquel l'émissaire des îles australes de qui l'on tient tout le récit du *Dédale français* l'a donné, et à « une dame riche » à laquelle son propriétaire en fit cadeau. César est donc ce singe auquel le début du roman faisait allusion dès les premières lignes parmi la ménagerie de la diligence de Lyon, et dont il était dit une page plus loin qu'il était « un être fort singulier[50] ». Le singe, que l'*Histoire naturelle* rejette hors de l'espèce humaine, et dont la symbolique fait un imitateur sans originalité, devient chez Rétif un être qui se distingue de tous les autres, irréductible à une espèce quelconque, revendiquant une fraternité avec l'ensemble des variétés de singes, et témoignant de son apprentissage de la pensée humaine au contact de Salocin-emde-fitér, autrement dit, de Rétif. S'il sait lire, écrire et penser, c'est parce qu'il a tout appris de son auteur avant de parfaire son éducation auprès d'une femme.

Ce singe qui n'est point une bête est le porteur de revendications sociales et politiques empreintes de la plus grande humanité : opposé aux ségrégations et aux exclusions, il emploie sa plume à un

discours sur l'égalité des conditions. Révolté devant la méchanceté des hommes, il rédige une diatribe contre le dévoiement moral et social de la prétendue humanité : les hommes « ont établi qu'ils ne seraient pas égaux : qu'il y aurait dans la même espèce, des *possédants-tout* et des *n'ayants-rien*[51] ». L'injustice faite aux animaux, qui sont méprisés et exploités, s'étend aux hommes eux-mêmes, dont une partie (les nègres) est réduite à l'asservissement, tandis qu'une autre est condamnée à la pauvreté. César est donc un singe visionnaire, qui éclaire sur la situation politique de la France de 1780 et qui, en s'adressant à ses frères les singes, semble guider une prise de conscience populaire. Et comme Rétif déteste les allégories, sans doute faut-il lire au sens propre cette adresse d'un singe à ses semblables : un singe, à l'époque, c'est le « nom que les imprimeurs donnent aux compositeurs, parce que les compositeurs appellent les imprimeurs des *ours*[52] ». L'animalité imprègne positivement Rétif, ancien ouvrier typographe qui baigne toujours dans le monde de l'imprimerie : la métaphore s'est estompée au profit d'une identification qui semble au travers du personnage de César de Malacca se résoudre en une revendication d'identité.

Chez Rétif, la représentation de soi en animal paraît bien améliorer la clairvoyance socio-politique de l'écriture, autorisant l'auteur à s'engager dans des ouvrages au caractère prophétique. Aussi l'animalité n'est-elle pas un repoussoir dont l'homme devrait se débarrasser, mais elle est une aide pour mieux voir et mieux sentir le monde, mieux en jouir, y compris érotiquement, et produire une écriture capable de transformer ce monde. Toutes les formes animales contribuent par leurs potentialités à la réalisation d'une perfection humaine qui pourrait ne pas prendre l'apparence d'un homme, mais se glisser, par exemple, dans l'enveloppe corporelle d'un éléphant : dans *Les Posthumes*, la planète Argus offre ces spécimens qui feraient passer les meilleurs philosophes du siècle pour de petits raisonneurs[53]. Dans le système de la nature imaginé par Rétif, l'animal peut tirer l'humain vers le haut : César le singe, le Hibou et les oiseaux qui inspirent les rêves icariens montrent bien la voie d'une conception de l'animal qui pourrait encore ouvrir les yeux du lecteur du XXI^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- BERKMAN, G. : La Physique de Monsieur Nicolas ou l'incertain roman de la génération. In *Études rétiviennes*, 1998, n°30, pp. 7-24.
- BRUNET, M. : Politique et poétique de l'hybridation : *La Découverte australe*, ou la naissance du Hibou. In *Études rétiviennes*, 2001, n°33, pp. 25-38.
- BUFFON, G.-L. LECLERC, comte de : *Histoire naturelle générale et particulière*. Paris : Imprimerie royale, 1749, t. 1.
- CASTONGUAY-BELANGER, J. : La fabrique du vivant : procréation artificielle et ordre social dans le roman de la fin du XVIII^e siècle. In PASCHOUD, A. - VUILLEMIN, N. (éd.) : *Penser l'ordre naturel, 1680-1810*. Oxford : Voltaire Foundation, 2012, pp. 137-156.
- DE MAILLET, B. : *Telliamed ou Entretien d'un philosophe indien avec un missionnaire français*. Amsterdam : Honoré et fils, 1748.
- DESPOIX, P. : Histoire naturelle et imagination littéraire : *La Découverte australe*, ou Rétif lecteur de Buffon. In *Études rétiviennes*, 2000, n°32, pp. 95-111.
- Transpositions parodiques : fonctions de l'illustration romanesque chez Rétif de la Bretonne. In FERRAND, N. (éd.) : *Traduire et illustrer le roman au XVIII^e siècle*. Oxford : Voltaire Foundation, 2011, pp. 265-285.
- LE BORGNE, F. : Les gravures hybrides de *La Découverte australe*. In *Études rétiviennes*, 1999, n°31, pp. 11-27.
- LO TUFO, I. : *La Découverte australe* et la littérature de voyage. In *Études rétiviennes*, 2000, n°32, pp. 113-127.
- Nature et histoire naturelle dans les images des « hommes-bêtes » de *La Découverte australe*. In *Études rétiviennes*, 1999, n°31, pp. 29-48.
- LOJKINE, S. : *Utpictura18* [en ligne]. URL : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Presentation.php>. Site

mis à jour en 2017. [Consulté le 23/09/2017].

LOTY, L. : L'invention du transformisme par Rétif de La Bretonne. In *Alliage*, juillet 2012, n°70, pp. 31-46.

MOMORO, A.-F. : *Traité élémentaire de l'imprimerie, ou manuel de l'imprimeur*. Paris : Momoro, 1793.

RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : *La Découverte australe par un homme-volant, ou Le Dédale français*. Leipsick, Paris. In *Œuvres posthumes de N. * * * * **, Œuvre seconde, *La Découverte australe, ou Les Antipodes*, avec une estampe à chaque fait principal, 1781.

— *La Philosophie de Monsieur Nicolas*. Paris : Imprimerie du Cercle social, 1796.

— *Les Nuits de Paris, ou Le Spectateur nocturne*. Londres [Paris], 1788-1794.

— *Lettres du tombeau, ou Les Posthumes, Lettres reçues après la mort du mari, par sa femme, qui le croit à Florence, par feu Cazotte*. Paris : imprimé à la maison, se vend chez Duchêne, 1802, 4 vol.

WELLS, H. G. : *The Island of Doctor Moreau [L'Île du Docteur Moreau]*. Londres : Heinemann, 1896.

[1] RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : *La Découverte australe par un homme-volant, ou Le Dédale français*. Leipsick, Paris. In *Œuvres posthumes de N. * * * * **, Œuvre seconde, *La Découverte australe, ou Les Antipodes*, avec une estampe à chaque fait principal, 1781, « Préface nécessaire », vol. I, p. 14.

[2] *Ibid.*, p. 16.

[3] « Préface nécessaire ». In RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : *La Découverte australe* (*Op. cit.*, vol. I), *Cosmogénies ou systèmes de la formation de l'univers* (*Ibid.*, vol. III), *Lettre d'un singe* (*Ibid.*, suite du vol. III), *Notes sur la Lettre d'un singe, Dissertation sur les hommes-brutes et La Séance chez une amatrice* (*Ibid.*, vol. IV).

[4] Les volumes sont illustrés de vingt-trois estampes que Stéphane Lojkin attribue à Louis Binet (voir le site *Utpictura18*).

[5] Voir LE BORGNE, F. : Les gravures hybrides de *La Découverte australe*. In *Études rétiviennes*, 1999, n°31, pp. 11-27 ; LO TUFO, I. : *La Découverte australe* et la littérature de voyage. In *Études rétiviennes*, 2000, n°32, pp. 113-127 ; DESPOIX, P. : Transpositions parodiques : fonctions de l'illustration romanesque chez Rétif de la Bretonne. In FERRAND, N. (éd.) : *Traduire et illustrer le roman au XVIII^e siècle*. Oxford : Voltaire Foundation, 2011, pp. 265-285.

[6] LO TUFO, I. : Nature et histoire naturelle dans les images des « hommes-bêtes » de *La Découverte australe*. In *Études rétiviennes*, 1999, n°31, pp. 29-48 ; DESPOIX, P. : *Histoire naturelle et imagination littéraire : La Découverte australe, ou Rétif lecteur de Buffon*. In *Études rétiviennes*, 2000, n°32, pp. 95-111.

[7] Ou qui soulignait leur stérilité. L'ordre de présentation des espèces homme-animales dans *La Découverte australe* se fait à rebours de celui de l'*Histoire naturelle* de Buffon, preuve supplémentaire de l'intention de l'auteur de faire un Buffon à l'envers.

[8] Dans *La Physique de M. Nicolas*, Rétif fait de *L'École des Pères*, du *Nouvel Abeilard* et de *La Découverte australe* des « ébauches de [son] système de physique » (RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : *La Philosophie de Monsieur Nicolas*. Paris : Imprimerie du Cercle social, 1796, vol. 2, p. 111).

[9] RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : *Lettres du tombeau, ou Les Posthumes, Lettres reçues après la mort du mari, par sa femme, qui le croit à Florence, par feu Cazotte*. Paris : imprimé à la maison, se vend chez Duchêne, 1802, 4 vol.

[10] Le même fantasme hante le Docteur Moreau qui dans l'isolement de son île maudite accélère le processus de l'évolution pour transformer les bêtes en hommes (voir WELLS, H. G. : *The Island of Doctor Moreau [L'Île du Docteur Moreau]*. Londres : Heinemann, 1896).

[11] BERKMAN, G. : *La Physique de Monsieur Nicolas* ou l'incertain roman de la génération. In *Études rétiviennes*, 1998, n°30, pp. 7-24 ; BRUNET, M. : Politique et poétique de l'hybridation : La

Découverte australe, ou la naissance du Hibou. In *Études rétiviennes*, 2001, n°33, pp. 25-38 ; LOTY, L. : L'invention du transformisme par Rétif de La Bretonne. In *Alliage*, juillet 2012, n°70, pp. 31-46 ; CASTONGUAY-BELANGER, J. : La fabrique du vivant : procréation artificielle et ordre social dans le roman de la fin du XVIII^e siècle. In PASCHOUD, A. - VUILLEMIN, N. (éd.) : *Penser l'ordre naturel, 1680-1810*. Oxford : Voltaire Foundation, 2012, pp. 137-156.

^[122]) RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : La Découverte australe. Op. cit., vol. I, p. 184.

^[133]) Ibid., vol. II, p. 260.

^[144]) Ibid., vol. II, p. 264.

^[151]) C'est une pique contre la théorie de la bonté originelle de l'homme avancée par Rousseau.

^[166]) RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : La Découverte australe. Op. cit., vol. II, p. 405.

^[177]) Ibid., vol. II, p. 429.

^[188]) Ibid., vol. II, p. 292.

^[199]) Ibid., vol. II, p. 375.

^[200]) De telles unions forcées rappelleraient la technique du viol systématique utilisée dans les guerres ethniques.

^[211]) RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : La Découverte australe. Op. cit., vol. II, pp. 343-344.

^[222]) L'idée d'Alexandre de récupérer les peaux des hommes-castors morts naturellement pour en faire le commerce nous paraît aujourd'hui terriblement choquante (Ibid., vol. II, p. 321).

^[233]) Ibid., vol. II, p. 268.

^[244]) Ibid., vol. I, p. 39.

^[251]) Ibid., vol. I, p. 47.

^[261]) Il s'agit des sphinx.

^[277]) La dernière espèce découverte est celle des hommes-tigres. Les hommes-oiseaux les précèdent immédiatement.

^[288]) RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : La Découverte australe. Op. cit., vol. II, p. 418.

^[299]) Ibid., vol. I, p. 185.

^[300]) Ibid., vol. II, p. 418.

^[311]) DE MAILLET, B. : *Telliamed ou Entretiens d'un philosophe indien avec un missionnaire français*. Amsterdam : Honoré et fils, 1748. Rétif cite explicitement le *Telliamed* comme une des sources de son système du monde.

^[322]) RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : La Découverte australe. Op. cit., vol. II, p. 423.

^[333]) Ils s'étaient munis de piques pour repousser l'adversaire, contrairement à leur habitude.

^[344]) RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : La Découverte australe. Op. cit., vol. II, p. 422.

^[351]) RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : *Les Nuits de Paris, ou Le Spectateur nocturne*. Londres [Paris], 1788-1794.

^[366]) Selon Stéphane Lojkine, sur le site Utpictura18.

^[377]) RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : *Les Nuits de Paris*. Op. cit., 1788, t. 1, p. 3.

^[388]) RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : La Découverte australe. Op. cit., vol. I, p. 30.

^[399]) Le frontispice le représente dans le déguisement qu'il porte lors du bal masqué, sauf que le visage de Rétif n'est pas caché sous le bec de l'oiseau de nuit.

^[400]) RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : La Découverte australe. Op. cit., vol. II, p. 359.

^[411]) Voir la lettre 84. In RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : *Les Posthumes*. Op. cit., t. 2, p. 21.

^[422]) Voir la lettre 211. Ibid., t. 3, p. 195.

^[433]) Voir la lettre 269. Ibid., t. 4, p. 42.

^[444]) Voir la lettre 270. Ibid., t. 4, p. 47.

^[451]) Voir les lettres 288 à 292.

^[466]) RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : La Découverte australe. Op. cit., suite du vol. III, p. 18.

^[477]) Dessinée par Jacques de Sève et gravée par Dominique Sornique, l'allégorie est insérée dans BUFFON, G.-L. LECLERC, comte de : *Histoire naturelle générale et particulière*. Paris : Imprimerie

royale, 1749, t. 1, p. 3.

^[48]) Dissertation sur les hommes-brutes. In RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : La Découverte australe. Op. cit., vol. IV, p. 139.

^[49]) Notes de la Lettre d'un singe. In RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : La Découverte australe. Op. cit., vol. IV, p. 97.

^[50]) RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : La Découverte australe. Op. cit., vol. I, p. 33.

^[51]) Lettre d'un singe. In RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : La Découverte australe. Op. cit., suite du vol. III, p. 31.

^[52]) MOMORO, A.-F. : Traité élémentaire de l'imprimerie, ou manuel de l'imprimeur. Paris : Momoro, 1793, p. 308.

^[53]) Voir la Lettre 257. In RÉTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : Les Posthumes. Op. cit., t. 4, p. 36.

Florence Boulerie

Université Bordeaux Montaigne

CEREC (Centre de Recherches sur l'Europe Classique, XVII^e-XVIII^e siècles)

CLARE (Cultures, Littératures, Arts, Représentations, Esthétiques - EA 4593)

UFR Humanités

Domaine universitaire

33607 Pessac Cedex

Bestiary, parody and libertinism in *Tanzai et Néadarné* by Crébillon fils

The animal is an integral part of the literary fancy, and especially the fancy of the marvellous. Yet the birth of the fairy tale, as a literary genre, is due to the French storytellers' quill in the end of the 17th century. That way a true fashion for fairy-tales arises, strengthened by the entrance of the oriental fairy-tale in the early 18th century. The 1730's bring the parodic reaction, together with the influence of libertinism. The question, in view of parodic processes and the presence of libertinism in these fairy-tales, is then to understand how the animals (as a traditionally inseparable element of the fairy-tale) enter storytellers' critical and subversive intentions. We propose a few answers to that question through the analysis of the bestiary in *Tanzai et Néadarné* (1734), the first parodic and libertine fairy-tale of Crébillon fils.

Keywords: fairy tale of the 18th century, libertine fairy tale, bestiary in libertine tale

Je n'ai point vu le conte du jeune
Crébillon. On dit que si je l'avais fait,
je serais brûlé : c'est tout ce que je sais.
Voltaire[1]

Lorsque[2] paraît, en 1734, *Tanzai et Néadarné, histoire japonaise* de Claude Crébillon[3], cela provoque un « orage » dans le ciel littéraire de l'époque et un « choc » dans l'esprit et le cœur des lecteurs contemporains[4]. Le succès de scandale est tel que l'ouvrage est interdit avant même sa publication et qu'il vaut à son auteur un court séjour au château de Vincennes[5]. Et pour cause : car avec l'audace dans la matière et la nouveauté dans la manière, Crébillon inaugure « la formule tant imitée ensuite, mais jamais égalée, du conte merveilleux satirico-licencieux[6] ».

Tanzai et Néadarné fait ainsi figure de modèle dès 1734 du conte communément appelé « licencieux » ou « libertin » ; or, ce sont les années 1740 qui voient naître la plupart des chefs-d'œuvre du genre : du *Sopha* (Crébillon, 1742), en passant par *Acajou et Zirphile* (Duclos, 1744), *Angola* (La Morlière, 1746), *Le Sultan Misapouf* (Voisenon, 1746) et jusqu'aux *Bijoux indiscrets* (Diderot, 1748), l'abondance de la production est telle que l'on peut parler d'une véritable « mode dans la mode[7] ». Témoin Frédéric-Melchior Grimm qui, dans sa *Correspondance littéraire* de juin 1755 constate, quelque peu froissé : « on pourrait presque dire qu'il n'y a point de si bon, ni de si mauvais écrivain à qui il n'ait passé par la tête de nous faire présent d'une féerie de sa façon[8] ».

Dans le conte libertin, la subversion du genre passe par trois types de détournement essentiels. C'est d'abord la parodie du conte merveilleux traditionnel, opérée notamment par la mise en place de tout un dispositif para- et métatextuel (lieux d'éditions et préfaces fantaisistes, titres de chapitres auto-ironiques, interventions de l'auteur dans le récit, réflexions des personnages, etc.), ainsi que par le brouillage systématique du schéma narratif et de ses fonctions canoniques (situation initiale, méfait, réparation, mariage, etc[9]). À cela s'ajoute la satire morale, sociale, politique ou religieuse cachée sous le prétexte d'une féerie pseudo-orientale. Enfin, le troisième et dernier élément constitutif du conte libertin est la licence délibérée dans la peinture de l'amour qui privilégie l'évocation plus ou moins voilée des relations sexuelles des personnages, en insistant sur le côté scabreux de certaines situations, comme le méfait qui prend le plus souvent la forme de l'impuissance du héros.

Qu'en est-il alors de l'animal ? Élément indissociable de l'imaginaire du merveilleux, il fait partie intégrante du conte de fées traditionnel. Du célèbre loup mangeant le Petit Chaperon rouge, en passant par l'Oiseau bleu ou la Chatte blanche, le chien-conseiller d'un Avenant ou le poisson pêchant la bague d'une Belle aux cheveux d'or[10], jusqu'à la Bête et sa Belle - pour ne mentionner que quelques exemples très connus -, l'animal peut être tour à tour héros, adjuvant, opposant, parfois même objet magique (comme cet âne dont la peau donne le nom au conte). Animaux

anthropomorphes, personnages métamorphosés ou simples accessoires en marge de l'histoire : les contes libertins héritent de tout un bestiaire aux rôles et fonctions variés. Or cet héritage, comme tous les canons du genre, se trouve nécessairement soumis aux divers moyens de détournement mentionnés plus haut. C'est ce que nous allons essayer de démontrer sur l'exemple de *Tanzaï et Néadarné*.

Dans ce conte, Crébillon donne en effet la « recette » de la subversion systématique de toutes les composantes du merveilleux traditionnel^[11]. Il fait commencer son conte par la fin, c'est-à-dire par le mariage du héros. Cet événement représente la transgression de l'interdit (Tanzaï ne doit pas se marier avant ses vingt ans), suivie de la punition ou le méfait (l'impuissance de Tanzaï pendant la nuit des noces). L'objet magique fourni par la bonne fée Barbacela, cette fameuse « écumoire d'or de trois pieds de long, et dont le manche rond était de trois pouces de diamètre » (TN, p. 288), loin de protéger le héros du mauvais sort, en accentue encore les effets lorsqu'elle se substitue à l'organe concerné. Tanzaï entreprend alors une quête initiatique lors de laquelle, pour retrouver sa virilité, il doit coucher avec la méchante mais surtout répugnante fée Concombre. Une fois revenu auprès de Néadarné, il n'en est pas plus heureux : la malédiction frappe cette fois-ci la jeune femme qui doit à son tour entreprendre la même quête que son mari, et retrouver le prétendument horrible génie Jonquille qui a seul le pouvoir de la désenchanter.

À la dérision du contenu, significatif pourtant par sa profonde satire politique et religieuse, s'ajoute le traitement parodique des personnages, y compris des animaux. Ceux-ci sont présents notamment dans le rôle des personnages secondaires, positifs ou négatifs. Or le choix de ces animaux, leur caractère et surtout la nature de leurs conseils témoignent clairement de la subversion opérée par Crébillon. Dans les lignes qui suivent, nous allons donc examiner les différents types d'animaux présents dans *Tanzaï et Néadarné* et la manière dont l'auteur les fait entrer au service de la parodie, de la satire et du libertinage.

Le premier type d'animal que l'auteur met en scène dans son conte, c'est le personnage typique de l'« adjutant ». Suivant le schéma habituel du conte merveilleux traditionnel, Tanzaï puis Néadarné rencontrent chacun un animal dont l'assistance leur sera nécessaire afin de réussir l'épreuve prescrite.

Tanzaï d'abord, cherchant le remède à son mal, apprend d'une vieille fée qu'il doit chercher la « bonne fortune » auprès d'une mystérieuse beauté qui habite l'Île des Cousins. Le début de cette aventure sème déjà quelques doutes dans l'esprit du prince, obligé, pour se rendre sur l'île, de monter sur un énorme cousin :

À peine Tanzaï avait-il fait quelques lieues, qu'il rencontra le Cousin qui devait le voiturier ; il était trois fois gros comme son cheval, et il pensa mourir de peur à l'aspect de cette énorme bête ; cependant il se remit, et descendant promptement, il s'abandonna avec toute l'intrépidité d'un Héros à la bonne foi de l'animal, qui ne le sentit pas plus tôt sur lui, qu'il l'emporta dans les airs. (TN, pp. 313-314)

Arrivant au château, il est accueilli par un cortège de chouettes, dont l'une en particulier va lui servir d'intermédiaire lors de son aventure. Le conte traditionnel n'est pas avare en oiseaux qui se prêtent bien au rôle des messagers de l'amour, tel un rossignol, un serin ou un colibri. Le choix de la chouette est ainsi de toute évidence ironique, les chouettes, les hiboux et autres chats-huants étant généralement vus comme des animaux néfastes et associés par conséquent aux personnages négatifs. Ceci n'est pas faux, du reste, puisque la mystérieuse fée prête à accorder ses faveurs à Tanzaï n'est autre que l'horrible Concombre, responsable d'ailleurs du méfait que le prince tente de réparer.

En outre, la chouette étant un animal réputé pour sa laideur, son rôle auprès de Tanzaï est doublement révélateur, annonçant l'épreuve à laquelle le héros va être confronté. Ainsi, répondant à une remarque désobligeante sur sa physionomie, la chouette se met à rire : « vous aurez peut-être en votre vie des occasions où vous souhaiterez d'en trouver une pareille » (TN, p. 316). Tanzaï ne tardera pas à comprendre le sens de ces paroles en apercevant, allongée sur un lit, non pas une beauté céleste qu'il se plaisait à imaginer, mais la fée Concombre dont l'aspect ferait fuir le combattant le plus intrépide :

[...] une sorte de visage où l'on distinguait des yeux éraillés, rouges et éperonnés. Un nez d'une grandeur énorme, et couvert de verrues, allait se perdre tendrement dans une bouche lâche et enfoncée, qui laissait pendre des lèvres violettes, et présentait aux yeux une mâchoire dégarnie [...] une peau noire et tachetée, dont les rides et la lividité perçaient au travers de la pommade huileuse qui les déguisait. [...] Ses tétons, assez dociles pour pendre au moins d'un pied et demi, sortaient d'un corset garni de dentelles frisées [...] (TN, p. 318)

La réaction immédiate de Tanzaï est de fuir ; mais il s'agit de la seule manière de pouvoir être désenchanté. La chouette va donc lui offrir ses bons offices et tenter de négocier son « affaire ». L'ironie quant au choix de l'animal adjuvant se joint alors à celle du secours que le héros en obtient ; car si la chouette lui ménage une seconde entrevue avec Concombre, celle-ci est conditionnée par les « treize fois » qu'il doit assumer auprès de l'hideuse vieille fée.

L'usage parodique de l'animal à connotation négative va de pair en effet avec la mise en dérision de la quête initiatique du héros[12], quête qui doit mettre à l'épreuve sa valeur morale et son courage mais qui ne montre finalement qu'un vainqueur honteux, content à la vérité d'avoir recouvert sa virilité, mais mentant à propos de l'épreuve qu'il prétend avoir accomplie dans un songe.

Plus intéressante encore est la rencontre que fait Néadarné. Connaissant le goût étrange du génie Jonquille pour les taupes, elle en ramasse autant qu'elle peut pour lui en faire cadeau. L'une des taupes attrapées est si belle et si douce que Néadarné se prend d'affection pour elle et décide de la garder. Quelle surprise alors lorsque la taupe se met à parler : en effet, c'est la fée Moustache, vivant ainsi métamorphosée afin de se soustraire à la colère jalouse du génie Jonquille. Le personnage de la fée Moustache est d'abord connu pour être le célèbre pastiche de la Marianne de Marivaux[13] ; or, ce qui est important pour notre propos, c'est que la taupe est, dans la structure du conte, l'animal adjuvant dans l'histoire de Néadarné puisque c'est elle qui lui donne des conseils précieux pour réussir l'épreuve et qui la dote également d'un objet magique.

Si le choix de la taupe n'est pas parodique comme c'était le cas de la chouette, il n'en est pas moins subversif. Car la taupe, animal pratiquement aveugle, s'oriente parfaitement bien dans la profonde obscurité de ses tunnels souterrains. Son rôle dans le conte serait ainsi celui d'un « guide spirituel », une sorte de mentor aidant son élève à se retrouver dans les ténèbres incompréhensibles des sentiments. Le déchirement de Néadarné vient du fait qu'elle se voit obligée, pour être désenchantée, de s'abandonner au désir du génie Jonquille : épreuve qui lui semble impossible à concilier avec l'amour sincère qu'elle ressent pour Tanzaï. La taupe se fait alors la conseillère de l'héroïne ; or, ses leçons sont celles d'un mentor en matière de libertinage. En véritable « anatomiste du cœur humain », Moustache fait à Néadarné un exposé fort sophistiqué sur les « surprises de l'amour », et lui explique que l'épreuve auprès de Jonquille n'engage en rien ses véritables sentiments pour Tanzaï :

[...] vous le [Jonquille] croyez affreux, il est aimable ; il vous rendra des soins qui vous découvriront d'abord tous ses agréments : la surprise n'est pas loin. Encore un coup, ne le croyez pas, lui dit Néadarné, j'aime le Prince, et je verrai sûrement Jonquille avec indifférence. Soit, reprit la Fée, je le crois d'autant plus, qu'il ne nous est pas nécessaire, ni à vous, ni à moi, que vous l'aimiez. Il s'agit

seulement de passer une nuit avec lui[14]. (TN, p. 379)

Enfin, n'oublions pas l'« objet magique » dont l'héroïne se voit dotée par la taupe, à savoir la formule (aujourd'hui perdue, note malicieusement le prétendu traducteur de l'ouvrage) pour réparer le « changement » qui aura été fait par Jonquille, rien n'étant effectivement plus important que de sauver les apparences : « il faut que je vous mette en état de prouver au Prince que le Génie vous a respectée » (TN, p. 376).

Étrange directeur de conscience donc que cette taupe ne prêchant que le « quiétisme de l'amour », la fameuse dissociation de l'amour et du plaisir qui permet de savourer les délices du véritable sentiment, tout en s'abandonnant aux charmes de l'occasion[15]. Si le choix concret de la taupe correspond au rôle subversif que Crébillon attribue à ce personnage adjuvant, la figure de l'animal en elle-même n'est qu'une concession faite aux règles du genre ; la fée Moustache préfigure plutôt d'autres fées-guides, parfaites « femmes de qualité » sans aucune métamorphose animale, telles que Lumineuse dans *Angola* de La Morlière ou Ninette dans *Acajou et Zirphile* de Duclos.

À part les animaux dans les rôles des personnages adjuvants, le conte merveilleux traditionnel met volontiers en scène des animaux que l'on peut qualifier de « monstres », le thème de prédilection étant en effet celui de « l'époux monstrueux[16] ». Ce motif, qui a pour modèle littéraire le conte d'Apulée (*Amour et Psyché*) et dont la version la plus connue est sans doute *La Belle et la Bête* de Mmes de Villeneuve et Leprince de Beaumont, se trouve largement exploité par Mme d'Aulnoy notamment, à travers les figures non seulement masculines (*Serpentin vert* ou *Prince Marcassin*) mais aussi féminines (*Chatte blanche* ou *La Biche au bois*[17]). Héritées de mythologie et de folklore, ces amours extraordinaires donnent l'occasion aux interprétations à double sens et permettent aux auteurs, sous le couvert des bienséances et de la préciosité amoureuse, de développer certains fantasmes érotiques[18].

Dans les contes libertins, la monstruosité animale subit, comme les autres composantes du merveilleux traditionnel, le traitement parodique. En général, on trouve sous cette figure des méchants génies assurant la fonction de l'opposant ou l'agresseur. Dans la mesure où ces personnages s'arrogent souvent les droits conjugaux, on peut y voir une variation sur le motif de l'époux monstrueux. Or cette « monstruosité » n'est rien d'autre que la sottise et le manque de manières : ainsi le génie Makis, dans *Angola*, est la risée de toute la cour à cause de son air provincial et ridicule ; le génie Podagrambo, dans *Acajou et Zirphile*, se montre comme un sot en déclarant grossièrement son amour à l'héroïne ; et l'esprit du génie Épais, dans *Zulmis et Zelmaïde*, est aussi pénétrant que le fait deviner son nom.

C'est là encore que Crébillon se montre original. Le génie Jonquille est d'abord présenté comme un horrible monstre aux goûts bizarres ; c'est aux désirs de ce « Mange-Taupe » que Néadarné est obligée de se « sacrifier » afin d'être délivrée de son enchantement. Or il s'avère que ce génie au nom évocateur est un parfait petit-maître, magnifique, galant et raffiné, et que sa cour (à laquelle fera pendant la cour de la fée Lumineuse dans *Angola*) est un endroit où l'amour correspond à un art de séduire parfaitement codifié. La « bataille » livrée contre ce « monstre » est ainsi perdue d'avance pour l'héroïne qui « ne p[eut] se dissimuler les grâces de Jonquille, et sa supériorité en tous genres sur le prince de Chéchian » (TN, p. 410).

C'est donc à travers la mise en dérision de la quête amoureuse que le libertinage fait son entrée dans *Tanzaï et Néadarné* : l'amour idéalisé hérité de la tradition romanesque précieuse se voit sapé par la double infidélité et du héros et de l'héroïne, au profit d'une peinture désabusée des rapports amoureux qui annonce notamment *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, publiés deux ans plus tard. Si l'aventure de Tanzaï est traitée sur le ton de la moquerie[19], celle de Néadarné offre une subversion subtile de la lutte entre la tentation et la vertu qui se terminera par une étrange

« conciliation », une illusion lui faisant prendre les traits du génie pour ceux de son époux. Le dernier clin d'œil de l'auteur vise d'ailleurs la convention de la fin heureuse du conte, Jonquille menaçant Néadarné d'une dernière « monstruosité » :

Si vous connaissiez bien ma puissance, vous ne douteriez pas que, malgré tous vos refus, je ne pusse vous voir quand je le voudrais, et obtenir même de votre tendresse toutes les faveurs que vous réservez à Tanzaï. Maître de prendre sa figure, c'est sous ses traits que vous me verrez et vous ne saurez jamais si c'est à lui ou à moi que vous livrerez votre cœur. (TN, p. 420)

Cette légère ombre du doute est cependant vite oubliée et Crébillon termine son conte en respectant les règles du genre : les héros se retrouvent, retournent dans leur royaume et vivent heureux jusqu'à la fin de leurs jours.

Enfin, le dernier animal que l'on va évoquer est le « Singe consacré », l'« auguste protecteur » du royaume de Chéchianée. Le recours à l'image du singe pour représenter la divinité respectée dans le pays est de toute évidence satirique et rejoint la ridiculisation de la *Bulle Unigenitus* symbolisée par l'écumoire ainsi que la critique plus générale de l'élite ecclésiastique à travers le personnage du grand-prêtre Saugrenutio. Derrière la mise en dérision des canons du conte merveilleux traditionnel se cache en effet la dimension politique et religieuse de *Tanzaï et Néadarné*, dimension qui est la plus importante en vérité et qui propose au lecteur plus ou moins avisé une réflexion polémique et satirique sur la grande querelle religieuse de l'époque d'un côté[20], et sur l'arbitraire du pouvoir royal de l'autre[21].

L'apparition du grand Singe relève d'abord du registre burlesque : le jour des noces de Tanzaï et Néadarné, il fait « trois fois la culbute sur son piédestal » (TN, p. 292), mais du pied gauche, ce qui est un pronostic fâcheux pour le mariage ; l'approche de la catastrophe se voit confirmée pendant la cérémonie au temple lors de laquelle « le grand Singe n'avait cessé de se mordre la queue, et de se gratter la fesse gauche pendant tout le temps qu'on avait été à l'autel » (TN, p. 300). Cette image de la divinité protectrice rabaissée au singe qui se gratte les fesses est évidemment particulièrement irrévérencieuse et vise l'esprit superstitieux lié aux croyances. Les exclamations fantaisistes des personnages qui substituent « Singe » à « Dieu » (ô juste Singe, ventre Singe, de par la queue sacrée, etc.) accentuent encore l'effet du burlesque et de l'irrespect.

La désacralisation du culte passe ensuite par la démystification des oracles : l'énigme absurde du singe qui prescrit à Tanzaï la conduite à tenir pour pouvoir être désenchanté lui est en réalité soufflée par la fée Concombre, complice du grand-prêtre Saugrenutio. Celui-ci est le seul « maître de dicter les oracles [...] ou de les interpréter du moins à sa fantaisie » (TN, p. 310). On comprend alors que cette divinité n'en est pas vraiment une, puisqu'elle « singe » les mots de la fée Concombre et qu'elle se laisse manipuler par le grand-prêtre qui l'utilise afin de justifier ses propres intérêts. La critique est adressée moins à la divinité elle-même qu'à l'abus du culte, dénonçant le jeu des ambitions personnelles au détriment de la vraie vocation religieuse.

Le choix du singe comme animal lié à la parodie et à la satire s'inscrit dans la tradition occidentale qui, dans ses représentations littéraires et iconographiques, voit le singe comme le symbole du ridicule et de l'erreur humaine[22] ; dans le conte libertin, les auteurs utilisent volontiers la figure du singe comme animal en marge de l'intrigue, dans une intention amusée jointe généralement aux jeux de mots : ainsi, dans *Le Sultan Misapouf* de Voisenon, le héros éponyme, ayant passé par plusieurs métamorphoses animales, en attend une dernière qui devra le changer en « capucin » (ironie évidente sous la plume d'un abbé) ; dans *Grigri* de Cahusac, le malin génie qui s'amuse à torturer le jeune prince par des chatouillements et des croquignoles, porte le nom évocateur de « Sapajou » ; enfin, ce n'est pas par hasard que la seule gravure originale d'*Acajou et Zirphile* - placée à la fin de la préface du conte de Duclos -, représente un singe au milieu de la foule qui

l'acclame, tenant un placard à la main avec ce seul mot en latin pour message, « nugae » c'est-à-dire « sottises ».

Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise ouvre la voie à la parodie et au libertinage qui s'emparent, pendant presque deux décennies, de l'univers du conte merveilleux. En détournant les fonctions principales du conte traditionnel, Crébillon n'épargne pas non plus ces personnages typiques des contes de fées que sont les animaux. Ceux-ci, assurant les rôles « auxiliaires » d'animaux adjuvants et opposants ou apparaissant en marge de l'intrigue, subissent le même traitement subversif que le reste des canons du genre.

Le modèle proposé par Crébillon dans *Tanzaï et Néadarné* sera suivi par la plupart des conteurs libertins, dans la mesure où les animaux, métamorphosés ou non, sont majoritairement des personnages secondaires voire de simples « décors » au service de la satire. En effet, contrairement au conte traditionnel qui fait volontiers une place au personnage du héros-animal, le conte libertin met en scène relativement peu de héros métamorphosés. N'étant pas dans l'optique d'une réflexion sur l'humanité et l'animalité mais dans celle de la critique sociale et morale, il fait apparaître plutôt un autre type de héros : celui dont l'apprentissage consiste à comprendre les règles de ce « jeu de l'amour où rien n'est laissé au hasard[23] ».

La figure de l'animal comme personnage intrinsèquement lié au conte de fées devient alors une pure convention du genre. Si Crébillon la respecte dans *Tanzaï* où les animaux participent aux audaces de la subversion, il n'en fait plus de même dans *Le Sopha* (1742) où ils n'apparaissent tout simplement pas. Chez d'autres conteurs, comme La Morlière ou Duclos, la présence des animaux reste purement « décorative », trouvant toutefois l'utilité dans la satire morale. Car le conte libertin s'apparente en vérité plus au genre romanesque qu'au conte de fées dont il ne prend que le prétexte, merveilleux ou oriental, pour mieux se faire le « tableau des mœurs contemporaines ».

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHA-KOVÁCS, K. : Loupe à la main : la construction médiatique de l'amateur, littérateur d'un genre nouveau au XVIII^e siècle. In BOULERIE, F. (éd.) : *La médiatisation du littéraire dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles*. Tübingen : Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2013, pp. 187-202.
- BLOCH, J. : Le héros animal dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy. In *Dix-huitième siècle*, 2010/1, n°42, pp. 119-138. Disponible en ligne : <http://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2010-1-page-119.htm> [Consulté le 15/09/2017].
- CRÉBILLON, C. : *Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise*. In SGARD, J. (éd.) : *Claude Crébillon. Œuvres complètes. Tome 1*. Paris : Classiques Garnier, 1999, pp. 235-439.
- DORNIER, C. : Orient romanesque et satire de la religion : Claude Crébillon, *Tanzaï et Néadarné* et *le Sopha*. In *Eighteenth-Century Fiction*, 1999, vol. 11, n°4, pp. 445-458. Disponible en ligne : http://ecf.humanities.mcmaster.ca/11_4dornier/ [Consulté le 08/10/2017].
- GRIMM, F.-M. : *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne, depuis 1753 jusqu'en 1769, par le baron de Grimm et par Diderot. Première partie. Tome premier*. Paris : Longchamps ; Buisson, 1815. Disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97741446/f7.image> [Consulté le 06/10/2017].
- HÖLZLE, D. : Écriture parodique et réflexion politique dans trois contes exotiques du XVIII^e siècle. In *Féeries* [en ligne], 3 | 2006, pp. 1-14. URL : <http://feeries.revues.org/145> [Consulté le 28/10/2017].
- OUDART, J. : Le rire de Crébillon. In *Recherches & Travaux*, 67 | 2005, pp. 113-125. Disponible en ligne : <https://recherchestravaux.revues.org/269> [Consulté le 15/10/2017].
- PERRIN, J.-F. : Féerie et folie selon Crébillon. In DÉMORIS, René - Lafon, Henri (éd.) : *Folies romanesques au siècle des Lumières*. Paris : Desjonquères, 1998, pp. 294-304.
- Le Règne de l'équivoque. À propos du régime satirico-parodique dans le conte merveilleux au

XVIII^e siècle. In *Féeries* [en ligne], 5 | 2008, pp. 1-13. URL : <http://feeries.revues.org/678> [Consulté le 25/09/2017].

PROPP, V. : *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1970 [1^{ère} éd. 1965].

ROBERT, R. : *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*. Nancy : P. U. de Nancy, 1982.

— Animaux fabuleux et jeux érotiques. Les fantasmes zoologiques dans les contes de fées des XVII^e et XVIII^e siècles. In *Corps écrit*, 1983, n°6, pp. 171-180.

SERMAIN, J.-P. : *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*. Paris : Desjonquères, 2005.

SGARD, J. : *Crébillon fils, le libertin moraliste*. Paris : Desjonquères, 2002.

THIRARD, M.-A. : Belle est la bête, ou le bestiaire fabuleux de Madame d'Aulnoy. In *Revue des Sciences Humaines*, 2009/4, n°296, pp. 55-70.

VIART, T. : *L'Écumoire* de Claude Crébillon : le conte dévoyé ou les délices de l'île Babiole. In Jomand- -Baudry, R. - Perrin, J.-F. (éd.) : *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale*. Paris : Kimé, 2002, pp. 400-408.

[1] Cité par SGARD, J. (éd.) : Claude Crébillon. Œuvres complètes. Tome 1. Paris : Classiques Garnier, 1999, p. 602.

[2] Cet article a été rédigé dans le cadre du projet KEGA n°030EU-4/2016, Reálie Francúzska a frankofónnych oblastí - nová koncepcia predmetu.

[3] CRÉBILLON, C. : Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise (1734). In SGARD, J. (éd.) : Claude Crébillon. Œuvres complètes. Tome 1. Paris : Classiques Garnier, 1999, pp. 235-439. Toutes les références seront renvoyées à cette édition, comme *TN*.

[4] Cf. SERMAIN J.-P. : *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*. Paris : Desjonquères, 2005, p. 162.

[5] Sur les conditions de la publication de Tanzaï et Néadarné, voir notamment SGARD, J. : « Introduction » à l'édition citée, pp. 236-268 ; ainsi que, du même auteur : *Crébillon fils, le libertin moraliste*. Paris : Desjonquères, 2002, pp. 90-98.

[6] PERRIN, J.-F. : Le Règne de l'équivoque. À propos du régime satirico-parodique dans le conte merveilleux au XVIII^e siècle. In *Féeries* [en ligne], 5 | 2008, p. 11. URL : <http://feeries.revues.org/678> [Consulté le 25/09/2017].

[7] ROBERT, R. : *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*. Nancy : P. U. de Nancy, 1982, p. 218.

[8] GRIMM, F.-M. : *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. Première partie. Tome premier. Paris : Longchamps ; Buisson, 1815, pp. 377-378.

[9] Cf. PROPP, V. : *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1970 [1^{ère} éd. 1965].

[10] Ce n'est pas par hasard que nous citons plusieurs contes de Mme d'Aulnoy. Non seulement elle est l'auteur le plus prolifique de la période qui consacre la naissance du conte de fées littéraire, avec ses deux recueils des *Contes des fées* (1697) et *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode* (1698), mais encore son œuvre foisonne d'animaux et en particulier de héros-animaux apparaissant dans plus d'un tiers de ses contes. À ce sujet, voir notamment BLOCH, J. : Le héros animal dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy. In *Dix-huitième siècle*, 2010/1, n°42, pp. 119-138 ; ainsi que THIRARD, M.-A. : Belle est la bête, ou le bestiaire fabuleux de Madame d'Aulnoy. In *Revue des Sciences Humaines*, 2009/4, n°296, pp. 55-70.

[11] Voir en particulier l'étude de Jean-François Perrin dans l'édition citée, pp. 611-633.

[12] Cf. VIART, T. : *L'Écumoire* de Claude Crébillon : le conte dévoyé ou les délices de l'île Babiole. In JOMAND-BAUDRY, R. - PERRIN, J.-F. (éd.) : *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale*. Paris : Kimé, 2002, pp. 403-404.

[13] Cf. « Introduction » de Jean Sgard à Tanzaï et Néadarné dans l'édition citée, pp. 260-263.

^[144]) C'est nous qui soulignons.

^[145]) Sur cette casuistique amoureuse concernant Nédarné, voir PERRIN, J.-F. : *Féerie et folie selon Crébillon*. In DÉMORIS, R. - LAFON, H. (éd.) : *Folies romanesques au siècle des Lumières*. Paris : Desjonquères, 1998, pp. 296-297 ; mais aussi VIART, T. : *L'Écume de Claude Crébillon : le conte dévoyé ou les délices de l'île Babiole*. In JOMAND-BAUDRY, R. - PERRIN, J.-F. (éd.) : *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale*. Paris : Kimé, 2002, pp. 407-408.

^[146]) Sur l'analyse détaillée du motif de l'époux monstrueux, voir ROBERT, R. : *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*. Nancy : P. U. de Nancy, 1982, p. 134 sq.

^[147]) Sur la différence entre l'animalité masculine et l'animalité féminine dans les contes de Mme d'Aulnoy, voir en particulier BLOCH, J. : Art. cit.

^[148]) Sur les fantasmes voilés et implications érotiques du motif de l'époux monstrueux, voir ROBERT, R. : *Animaux fabuleux et jeux érotiques. Les fantasmes zoologiques dans les contes de fées des XVII^e et XVIII^e siècles*. In *Corps écrit*, 1983, n°6, pp. 171-180.

^[149]) La moquerie de l'auteur envers son héros est un des procédés typiques du conte parodique, l'amusement étant effectivement l'un des ressorts principaux de l'écriture. Les contes de Crébillon en témoignent particulièrement. Sur ce sujet, voir OUDART, J. : *Le rire de Crébillon*. In *Recherches & Travaux*, 67 | 2005, pp. 113-125.

^[150]) Sur la satire religieuse dans *Tanzaï* et *Nédarné*, voir plus en détail DORNIER, C. : *Orient romanesque et satire de la religion : Claude Crébillon, *Tanzaï* et *Nédarné* et le *Sopha**. In *Eighteenth-Century Fiction*, 1999, vol. 11, n°4, pp. 445-458.

^[151]) Crébillon multiplie les réflexions générales sur les abus du pouvoir et la soumission intéressée de la noblesse, mais montre aussi la médiocrité des souverains à travers le personnage du roi Céphæus, sans oublier les allusions concrètes à la personne de Louis XV sous les traits de *Tanzaï*. Cf. HÖLZLE, D. : *Écriture parodique et réflexion politique dans trois contes exotiques du XVIII^e siècle*. In *Féeries* [en ligne], 3 | 2006, pp. 1-14. URL : <http://feeries.revues.org/145> [Consulté le 28/10/2017].

^[152]) Sur la figure du singe dans la peinture française du XVIII^e siècle comme image caricaturale de l'ignorance, voir BARTHA-KOVÁCS, K. : *Loupe à la main : la construction médiatique de l'amateur, littérateur d'un genre nouveau au XVIII^e siècle*. In BOULERIE, F. (éd.) : *La médiatisation du littéraire dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles*. Tübingen : Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2013, pp. 193-194.

^[153]) La parodie du genre inspire aux auteurs plutôt un autre type de métamorphose : celle en un objet inanimé. C'est encore une fois Crébillon, avec *Le Sopha* (1742), qui invente la formule fort imitée par la suite où les héros se trouvent métamorphosés en canapés (Fougeret de Monbron), baignoires et pots de chambre (Voisenon), ou encore bidets (Antoine Bret). Le choix de ces objets n'est évidemment pas gratuit, répondant à la volonté de dérision et à l'esprit provocateur des conteurs qui se complaisent à évoquer - sous le voile d'une « gaze légère », bien entendu - des situations souvent scabreuses.

Andrea Tureková
Université d'Économie de Bratislava
Faculté des langues appliquées
Département de langues romanes et slaves
Dolnozemska cesta 1, 852 35 Bratislava

The monkeys of Watteau

The aim of this study is to examine different possible meanings of the expression “Watteau’s monkeys”. In its literal sense, it leads us to those works of the artist which represent monkeys: to the arabesque entitled *The Monkeys of Mars*, to the engraving called *Amour mal accompagné* and to his two paintings in which monkey artists can be found. In a more abstract and theoretical sense, this expression is related – in a pejorative way – to artistic imitation: it may refer to Watteau’s epigones, who made an attempt to create *fête galante* paintings in the manner of the artist. These two meanings intertwine in the symbolism traditionally attached to the figure of the monkey, the animal which has a reputation for being an excellent imitator, as the proverb *ars simia naturae* puts it, art is the monkey of nature.

Keywords: monkey, imitation, “fête galante”, arabesque, Watteau

Parmi les animaux qui apparaissent sur les tableaux de Watteau, pourquoi examiner le singe et non pas le chat ou le chien si les œuvres du peintre qui mettent en scène ce dernier sont bien plus nombreuses ? On pourrait également se pencher, à propos de l’imagerie de Watteau, sur quelques animaux plus rares, telle la marmotte, qui ne fait certainement pas partie du bestiaire rococo, mais renvoie à la tradition des musiciens ambulants savoyards qui avaient l’habitude d’animer leur spectacle par des marmottes qu’ils faisaient danser[1]. Si le singe n’est donc pas l’animal le plus fréquent dans l’univers pictural de Watteau, à cause de son exotisme, il marque le bestiaire rococo où il surgit de manière pertinente sur les images et les objets de décoration. Il confère aux tableaux un sens ironique, voire satirique car il ridiculise certains actions ou comportements humains tenus pour méprisables. Mais la figure du singe renvoie également, à un niveau plus abstrait, aux théories de l’imitation. Ce n’est guère un hasard qu’au cours du XVIII^e siècle, c’est cet animal qui a donné naissance à un genre pictural bien spécifiquement français appelé *singerie*.

Notre article vise à examiner les différentes interprétations de l’expression « les singes de Watteau » qui peut se lire au moins de deux façons. D’une part, dans un sens concret, elle fait allusion aux compositions du peintre qui mettent en scène des singes : à son arabesque *Les Singes de Mars*, mais aussi à l’*Amour mal accompagné* et à ses deux tableaux représentant des singes artistes. D’autre part, cette formule peut également prendre un sens théorique et se rapporter à l’imitation artistique. Elle désigne alors les épigones de Watteau, ses « mauvais imitateurs » qui ont essayé de créer des fêtes galantes dans la manière de l’artiste, mais à qui manquait le génie de celui-ci. Nous tâcherons de montrer comment ces deux sens se rejoignent dans la symbolique liée à la figure du singe, réputé comme animal par excellence imitateur, qu’exprime à merveille l’adage *ars simia naturæ*, l’art est le singe de la nature.

Les singeries de Watteau : arabesques et singes artistes

Afin d’illustrer les œuvres du peintre qui mettent en scène des singes, nous évoquerons quatre compositions de Watteau, tout en laissant de côté les peintures de plafond probablement exécutées avec sa collaboration, comme celle de l’hôtel de Nointel à Paris où des singes, vêtus en comédiens italiens, seringuent des perroquets encagés[2]. Ces quatre peintures sont bien différentes tant par leur sujet que par la manière dont l’artiste les a traitées. Puisque les œuvres du peintre sont en général difficiles à dater, au lieu d’une présentation chronologique incertaine, nous les aborderons à l’aide d’un fil thématique, susceptible de conduire aux théories artistiques et au sens métaphorique de l’expression « singes de Watteau ».

L’apparition des singes est la plus flagrante et aussi la plus étrange sur l’*Amour mal accompagné*, tableau perdu dont il n’existe que la version gravée par Pierre Dupin[3]. Le titre de l’œuvre, qui contient une allusion musicale, est équivoque : l’expression « mal accompagné » peut renvoyer à la dissonance de la musique jouée de la cornemuse par le grand singe nu, assis au pied de la statue. À

part la cornemuse, le violon posé par terre à côté de ce singe peut expliquer que le tableau a d'abord été connu (et vendu en 1744) sous un autre titre, celui d'*Un concert*. Quant au genre de l'image, on ne peut pas décider avec certitude s'il agit d'une scène de genre ou bien d'une allégorie satirique. Plusieurs types d'éléments, provenant de différents genres et registres se mélangent en effet sur cette image. Si elle est peu appréciée par les historiens de l'art, c'est à cause de son aspect général invraisemblable et de sa composition moins harmonieuse que les œuvres plus tardives du peintre^[4]. De fait, à part le grand singe musicien, l'autre animal, le bouc sur le premier plan ajoute également au sentiment de discordance. La juxtaposition de ces deux scènes qui paraissent disparates – celle aux trois singes ainsi que celle aux cinq enfants et au bouc – ne fait qu'embrouiller le sens de la composition.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Quelles fonctions peut-on attribuer aux trois singes qui surgissent sur l'image ? Pour pouvoir interpréter la gravure de Dupin exécutée d'après le tableau disparu de Watteau, nous trouvons utile de prendre en considération aussi la légende qui figure en bas de l'image. Le premier quatrain éclaire sinon le sens de la composition, tout au moins la manière de la regarder au XVIII^e siècle :

Par ces Singes remplis de ruse & d'artifice
On peut sans doute, Amour, designer la malice :
Ce Bouc sert de symbole à ta lascive ardeur ;
Et de tels attributs ne te font point d'honneur.

Même si cette légende n'est très probablement qu'un cliché composé par quelque poète obscur – et n'ayant alors que peu de rapport direct à l'œuvre de Watteau –, elle souligne le lien entre les

animaux sur l'image et le thème de l'amour. Les singes malicieux font allusion au côté espiègle de ce sentiment alors que le bouc symbolise le désir sexuel brutal. À part les animaux, les attributs suggèrent aussi une lecture érotique de l'image, tel le buste d'une satyresse que le petit singe, exécutant un pas de danse, décore avec une guirlande. C'est toutefois la troisième figure simiesque, portant un costume de Pierrot et affichant un regard détaché, qui semble la plus étrange et à la fois la plus inquiétante. Ce singe est séparé des autres figures, humaines ou animales : il ne participe pas aux « ruses et artifices » de ses compagnons singes mais paraît observer la scène avec le bouc et les enfants. Le vêtement et, surtout, l'attitude d'éloignement de ce singe costumé évoquent au spectateur la grande figure solitaire de Pierrot au Louvre, qui lui est postérieure d'une dizaine d'années[5]. Ce que le singe-comédien regarde est la parodie d'une allégorie antique, réinterprétée par Watteau d'une manière ludique : les enfants tentent d'inciter à danser le bouc au son de la musique jouée de la cornemuse par le grand singe[6]. Le sens symbolique traditionnellement attribué à la figure du singe est la lubricité, mais le singe-Pierrot ne renoue guère avec cette connotation : tout se passe comme si, paradoxalement, c'était lui qui observait, depuis le parterre, la scène se déroulant devant son regard indifférent[7]. On devrait toutefois se garder de tenir l'isolement de ce singe – comme le faisaient souvent les historiens de l'art influencés par la tradition romantique – pour mélancolique car ce serait aller à l'encontre du mode d'interprétation du XVIII^e siècle où les spectateurs voyaient avant tout de l'humour dans de telles scènes.

D'après la gravure de Dupin – qui rend compte de la disposition des éléments du tableau perdu de Watteau –, il est possible de considérer le mouvement ondoyant dessiné par les figures comme une arabesque, conçue au sens large du terme. Le mot « arabesque » désigne une œuvre ornementale qui se compose de l'entrelacement capricieux des lignes. Il faut pourtant préciser que sur les arabesques au sens strict du terme, uniquement des motifs non figuratifs ou végétaux pouvaient apparaître. Si elles contiennent aussi des figures humaines ou animales, l'œuvre est alors plus proche du grotesque[8]. Les compositions françaises des XVII^e et XVIII^e siècles appelées « arabesques » s'inspirent en effet des grotesques de la Renaissance qui permettaient aussi la présence des formes figuratives[9]. Sur les arabesques renouvelées au XVII^e siècle par le dessinateur et ornemaniste Jean Berain, les figures sont encadrées par une scène galante. L'art de Berain annonce à bien des égards le style ornemental des arabesques du XVIII^e siècle qui comportent souvent des animaux[10]. Parmi les quelques arabesques de Watteau qui nous sont parvenues – puisqu'il s'agissait souvent des décorations murales ou des peintures de plafond, donc des créations éphémères qui sont disparues avec leur support –, nous analyserons la gravure de Jean Moyreau intitulée *Les Singes de Mars*, exécutée d'après un panneau aujourd'hui perdu de Watteau[11].



Cette arabesque est à la fois une *singerie* et atteste alors – avec les chinoiseries et les turqueries – la vogue de l'exotisme ayant marqué le goût français de l'époque de Louis XV[12]. À part le mouvement serpentant déjà évoqué, l'arabesque se caractérise par le principe d'hybridation et la présence simultanée de plusieurs scènes, mais qui s'organisent autour d'un thème central : sur *Les Singes de Mars*, c'est le sujet de la guerre. Existe-t-il une *histoire* quelconque sur l'image que l'on peut raconter ? De fait, à cause de la « stratégie disjonctive[13] » propre à l'arabesque, l'image ne se prête que difficilement à la narration. La plupart des attributs, dont la figure équestre sur le bas-relief au-dessous de Mars, renvoient à la guerre. Malgré son arme et sa cuirasse, le dieu de la guerre ne semble pourtant guère austère. La présence des singes susceptibles de prêter un aspect comique à l'image renforce cette impression. Inspirés du théâtre de la Foire (dont Watteau était amateur), ils portent des vêtements humains et s'amuse à mettre en marche les pièces d'artillerie : ils *imitent*, sur un registre ludique, les actions de la guerre et paraissent se moquer de Mars trônant sur son char[14]. Si la source de ce type de représentation ironique – ou parfois satirique – remonte à la peinture flamande du XVII^e siècle, dans les *singeries* de Watteau, la lourdeur des scènes flamandes se dissout en des décors aériens et capricieux[15]. Le spectateur perçoit les bombes fumantes aux coins supérieurs de la composition comme des éléments purement décoratifs. Le sentiment d'apesanteur propre aux arabesques se manifeste sur l'image par des suspensions invraisemblables : les colonnes sont par exemple appuyées par un ornement léger sur lequel grimpent les singes.

Par les contorsions de ses mouvements et sa queue qui se tortille, la figure du singe ressemble elle-même à une arabesque vivante. Cependant, d'autres animaux emblématiques surgissent également sur *Les Singes de Mars*, tels le lion symbolisant la vaillance ou les deux oiseaux aux pieds de Mars dont l'un étend et l'autre rabaisse ses ailes, faisant allusion au dénouement douteux de la guerre.

Au-delà de l'intention parodique[16], le rôle des singes sur l'image n'est guère évident : en se moquant de Mars, rappelleraient-ils la vanité de toute action guerrière ? Le charme des arabesques réside entre autres dans le fait qu'elles offrent simultanément plusieurs possibilités de lecture dont nous insisterons sur celle qui a rapport à l'imitation artistique.

Le singe peut notamment parodier non seulement des actions humaines mais aussi certains métiers ou professions. Il est en effet peu frappant de voir que pour sa ressemblance physique à l'homme, parmi les animaux, c'est le singe qui se laisse le plus facilement humaniser. Les peintres de toute époque avaient une prédilection pour la représentation du motif du singe artiste qui leur permettait d'adopter une attitude critique à l'égard de l'imitation artistique. Watteau a exécuté deux tableaux mettant en scène des singes artistes, ceux d'un singe peintre et d'un singe sculpteur dont seulement le second est parvenu jusqu'à nous car le premier est perdu : il est connu par la gravure de Louis Desplaces[17]. Ces tableaux s'inspirent visiblement de l'art flamand : le *Singe peintre* et le *Singe sculpteur* de David Teniers le Jeune leur ont probablement servi de modèle[18]. En dépit de la ressemblance, surtout en ce qui concerne les singes sculpteurs de Teniers et de Watteau, ils diffèrent pourtant sensiblement : dans le cas des singes de Watteau, l'intention parodique est estompée au profit d'une visée décorative.



LA SCULPTURE.

Ce singe industrieux qui travaille en sculpture
Peut de l'Art qu'il exerce estre dit l'inventeur ;

On ne peut estre bon sculpteur
Qu'en se faisant singe de la Nature.

(Réduction de la gravure de Desplaces, d'après le tableau d'Antoine Watteau.) — (Musée d'Orléans.)



Watteau Pinxit.

LA PEINTURE .

Desplaces Sculp.

*Telle doit au Pinceau ce qu'elle a de renom ,
Qui fait horreur à voir sans fard, et sous le linge :
Et pour peindre à son gré mainte laide Guenon ,
Il faut être adroit comme un Singe .*

à Paris chez la Veuve de F. Chereau Graveur du Roy rue S^t Jacques

Bien que ces deux images de singes artistes suggèrent l'identification de l'artiste au singe, nous aimerions souligner plutôt leurs dissemblances[19]. Alors que le singe sculpteur, ayant un regard vif et des gestes pathétiques, travaille à un buste de femme, le singe peintre est méditatif : avec son regard plongé dans le vide, il semble réfléchir un moment avant de prendre le pinceau. S'agirait-il

ici d'une allusion de la part du peintre Watteau à l'opposition traditionnelle de la sculpture, tenue pour un art manuel, et de la peinture qui est conçue, à l'instar des théoriciens de l'art de la Renaissance, comme une *cosa mentale*, donc une activité qui requiert de la réflexion ? Les images des singes artistes exprimeraient-elles une attitude critique envers les peintres et les sculpteurs qui ne font que copier soit les œuvres antiques, soit les œuvres d'autrui ? Ou bien devrait-on concevoir ces tableaux comme un geste autocritique vertigineux de Watteau s'identifiant au singe peintre et une allusion subtile à la vanité de toute activité artistique ?

Toutes ces interprétations sont également possibles, auxquelles on pourrait encore ajouter bien d'autres. Sur un niveau plus abstrait et métaphorique, ces deux gravures renvoient en effet au rapport délicat de l'art et de l'imitation auquel tout artiste se voit, d'une façon ou d'une autre, confronté. Les quatrains qui figurent dans les légendes des images ne font que renforcer cette interprétation qui pouvait être aussi celle des contemporains du peintre. Nous ne citons ici que deux lignes tirées de la légende de *La Sculpture* : « On ne peut estre bon Sculpteur / Qu'en se faisant Singe de la Nature ». Ces lignes évoquent explicitement l'adage selon lequel l'art est le singe de la nature (*ars simia naturæ*). C'est en rapport avec l'art de Watteau et de ses imitateurs que nous interrogerons cette formule.

Les « mauvais singes » de l'imitation et le singe de la nature

La question de l'imitation artistique faisait l'objet des débats théoriques depuis l'Antiquité jusqu'au XVIII^e siècle et même au-delà. Sans vouloir entrer dans le détail de ces débats, souvent assez vifs, nous allons nous concentrer sur le contexte concernant l'art de Watteau. Cet artiste a été généralement tenu pour « inimitable » par ses contemporains pour sa manière d'exécution, sa touche singulière qui était aussi à l'origine de fausses attributions : le *Singe antiquaire* de Chardin a été par exemple autrefois attribué à Watteau[20].

Les écrivains d'art français de la première moitié du XVIII^e siècle ont souvent souligné la « manière inimitable » du peintre. À leur opinion, il est fort difficile, voire périlleux de vouloir imiter cette manière car de telles tentatives ne peuvent donner lieu qu'à des copies d'une piètre qualité. Le premier critique d'art au sens moderne du terme, La Font de Saint-Yenne évoque le nom de Watteau dans ses propos condamnant les imitateurs du portraitiste La Tour, peintre qui avait mis à la mode la technique du pastel :

Je viens aux Pastels, espèce de Peinture excessivement à la mode, et à laquelle le Sieur La Tour a donné une vogue et un crédit qui semble ne pouvoir pas augmenter [...] Il est vrai qu'il a fait une foule de misérables imitateurs. Tout le monde a mis ses crayons de couleur à la main : il en a de même chez nous de tout ce qui est de mode, le Public l'adopte avec fureur. Combien l'inimitable Watteau a fait de mauvais singes dans son temps[21] !

Concernant l'analogie que La Font établit entre Watteau et La Tour, nous voudrions insister sur l'expression « mauvais singes ». Déjà le terme « singe » est en général dépréciatif dans le contexte artistique, mais l'adjectif « mauvais » qui y est ajouté ne le rend qu'encore plus péjoratif. Cette expression, allant de pair avec celle de « misérables imitateurs » qui figure dans son contexte, renvoie à l'impossibilité de l'imitation de la manière des peintres de génie. Il faut cependant préciser que l'adjectif « inimitable » est un lieu commun dans le discours artistique du XVIII^e siècle que l'on retrouve également dans les textes traitant d'autres peintres éminents comme Chardin[22]. À propos de Watteau, cette formule a été mise en vogue par le peintre italien Rosalba Carriera évoquant « l'inimitable monsieur Vato, génie singulier[23] ». Elle contient sans doute de l'exagération (elle est en effet une hyperbole), mais se rapporte tout à fait clairement à la manière originale du peintre. Celle-ci ne s'imité pas parce qu'elle relève de la touche du peintre : elle est le résultat de sa façon personnelle de percevoir la nature.

Mais peut-on connaître l'identité des peintres visés par la formule « mauvais singes » de Watteau dans la citation de La Font ? Ni le critique d'art, ni les biographes de l'époque de l'artiste n'y fournissent de réponse explicite, excepté le peintre et théoricien Michel-François Dandré-Bardon. Dans la notice consacrée à Watteau de son *Catalogue des artistes les plus fameux de l'École française*, il insiste sur l'originalité du peintre qui « s'étoit frayé une route nouvelle dans laquelle ses imitateurs n'ont pu l'atteindre. Il a surpassé son Maître ; ses plus dignes Elèves ne l'ont suivi que de loin[24]. » Comme il s'ensuit du contexte de la citation, la « route nouvelle » se rapporte au « genre trop séducteur » de Watteau, celui des « fêtes galantes », même si Dandré-Bardon, à l'instar de ses contemporains, n'utilise pas cette expression pour désigner le genre sous lequel seront rangés plus tard la plupart des tableaux du peintre[25]. Si ce genre se prête à l'imitation, il en va autrement pour la manière de Watteau car même les disciples les plus talentueux du peintre y ont généralement échoué. C'est dans sa note ajoutée au passage cité que Dandré-Bardon fournit des précisions : par le maître de Watteau, il entend Claude Gillot et, par ses disciples, Nicolas Lancret et Jean-Baptiste Pater. Malgré leur « agréable pinceau », leur talent ne se mesure pourtant pas à celui de Watteau qui a su mettre « dans ses ouvrages plus de finesse, plus de vérité, plus de grâce, plus de force que son Maître » et, quant à ses disciples, leurs productions sont à tout point de vue inférieures à celles de Watteau[26]. Tout se passe comme si Dandré-Bardon tâchait de déterminer en quelque sorte les « ingrédients » du caractère inimitable de l'art du peintre. En rapport avec l'imitation, il ne mentionne pourtant nulle part le terme de « singe ».

Il nous semble que dans la citation de La Font, l'expression « mauvais singes » désigne les disciples de Watteau, ses épigones (tels Lancret ou Pater) qui ont tâché de créer des fêtes galantes dans le goût de Watteau. Mais quels sont les rôles que tient le singe dans l'histoire de l'imitation artistique ? À côté des « mauvais singes », des imitateurs sans talent, existe-t-il aussi de « bons singes » ? Il est en effet peu frappant de voir qu'une telle expression ne figure pas dans le discours artistique. De fait, depuis l'Antiquité, la formule « singe de la nature » est en général négativement connotée : elle renvoie à l'artiste qui copie servilement la nature, sans pouvoir ou vouloir la comprendre, ou bien à celui dont l'imitation est d'une qualité médiocre. Cependant, à partir de l'époque de la Renaissance, cette expression peut également revêtir un sens positif. L'humaniste florentin Filippo Villani a été le premier à le doter d'un accent élogieux, pour désigner les peintres aptes à créer des œuvres qui peuvent rivaliser avec les productions de la nature[27]. Si l'on considère donc le double sens de la formule, le « bon singe » de la nature serait un imitateur habile, susceptible d'offrir l'illusion de la vie alors que le « mauvais singe » n'est qu'un simple copiste de la réalité visible, incapable de la sublimer[28].

Dans le bestiaire pictural, le singe tient sans doute une place toute particulière. De par sa ressemblance inquiétante à l'homme, il est en quelque sorte son image déformée, voire caricaturale. C'est ce sentiment ambivalent, à la fois comique et angoissant, qui se reflète dans les tableaux de singes où cet animal porte des vêtements humains et imite les gestes, les actions ou les professions de l'homme tout en les ridiculisant. Dans la peinture française du rococo, les fonctions du singe sont bien multiples. Les exemples iconographiques puisés dans l'art de Watteau ont révélé que cet animal était souvent un élément décoratif sur les arabesques, mais qui se voyait doté d'un sens moral lorsqu'il parodiait l'action guerrière ou encore le théâtre et les arts.

Du point de vue de la théorie artistique, le principe de toute peinture illusionniste repose sur l'imitation. Mais au-delà de la capacité d'imitation dont, parmi tous les animaux, le singe est le plus doué, cet animal offre un mode de réflexion bien singulier. Celui-ci s'accomplit sur un ton ironique, même si une nuance d'amertume s'y mêle : il rappelle aux humains leurs faiblesses et l'aspect risible de leurs activités que ceux-ci ont l'habitude de prendre au sérieux. Il nous semble pourtant que l'intérêt majeur des représentations du singe réside dans le fait que cet animal invite le spectateur à changer sa perception habituelle du monde, à le considérer non pas uniquement du point de vue

anthropomorphe, mais aussi d'un aspect zoomorphe. Dès lors, la figure du singe ouvre des perspectives susceptibles d'offrir des implications philosophiques et de montrer que les notions, à l'aide desquelles nous représentons le monde sont anthropomorphes, bien que le monde ne le soit pas nécessairement. Il n'est guère évident que les animaux le voient de la même manière que nous autres humains. En attirant l'attention sur l'écart qui existe entre les représentations anthropomorphe et zoomorphe du monde, les œuvres de Watteau incitent à relativiser notre regard porté sur le monde et aussi sur l'art.

BIBLIOGRAPHIE

- ARASSE, D. : *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1996.
- CHASTEL, A. : *La grottesque. Essai sur l'ornement sans nom*. Paris : Le Promeneur, 1988.
- CROW, Th. : *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*. Trad. par A. Jacquesson, Paris : Macula, 2000.
- DANDRÉ-BARDON, M.-F. : *Traité de peinture* (1765). Genève : Minkoff, 1972.
- EIDELBERG, M. : Watteau, peintre de fêtes galantes. In *Watteau et la fête galante*. Paris : RMN, 2004, pp. 17-27.
- Garnier-Pelle, N. – Forray-Carliet, A. – Anselm, M.-C. : *Singeries et exotisme chez Christophe Huet*. Saint-Rémy-en-l'Eau : Éditions d'art Monelle Hayot, 2010.
- INIZAN, C. : Découverte à Paris d'un plafond peint à décor de singeries attribué à Claude III Audran, Antoine Watteau et Nicolas Lancret. In *In Situ* [en ligne], 2011, n°16. URL : <http://insitu.revues.org/805> [Consulté le 16/05/2017].
- JOULIE F. : Antoine Watteau vu par les artistes et les amateurs d'art de son temps. In Barbaferi, C. – RAUSEO, C. (éd.) : *Watteau au confluent des arts* (CD-ROM). Valenciennes : PUV, 2009, pp. 115-137.
- LA FONT DE SAINT-YENNE, É. : *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747). In JOLLET, É. (éd.) : *Œuvre critique*. Paris : ENSB-A, 2001.
- LA PORTE, J. de : *Observations d'une société d'amateurs sur les tableaux exposés au Salon cette année 1761*. Paris : Duchesne, 1761 (Coll. Deloynes, t. 7, pièce 94).
- Marret, B. : *Portraits de l'artiste en singe. Les Singeries dans la peinture*. Paris : Somogy, 2001.
- MULLIER, S. : Un singe à Cythère : Verlaine et la fête galante. In *Études françaises* (« La corde bouffonne. De Banville à Apollinaire »), 2015, vol. 51, n°3, pp. 53-75.
- SEERVELD, C. : Telltale Statues in Watteau's Painting. In *Eighteenth-century Studies*, 1980, vol. 14, n°2, pp. 151-180.
- SOURIAU, É. (éd.) : *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : PUF, 2004.
- TUREKOVÁ, A. : Entre féerie et libertinage : le monde étrange dans *Angola* de La Morlière. In *Romanica Olomoucensia*, 2012, vol. 24 (suppl.), pp. 127-134.
- Voldřichová Beránková, E. : Un naturalisme symboliste ? Emile Zola comme critique littéraire. In Voldřichová Beránková, E. – GRAUOVÁ, S. (éd.) : *Dusk and Dawn. Literature between two centuries*. Praha : Faculty of Arts, Charles University, 2017, pp. 217-236.
- Weisgerber, J. : *Les Masques fragiles. Esthétiques et formes de la littérature rococo*. Lausanne : L'Âge de l'Homme, 1991.

^[1]) Cf. Jean-Antoine Watteau : Le Savoyard et sa marmotte. 1716. Saint-Pétersbourg : Musée de l'Ermitage.

^[2]) Voir Inizan, C. : Découverte à Paris d'un plafond peint à décor de singeries attribué à Claude III Audran, Antoine Watteau et Nicolas Lancret. In *In Situ* [en ligne], 2011, vol. 16. URL : <http://insitu.revues.org/805> [Consulté le 16/05/2017].

^[3]) Pierre Dupin, gravure d'après Jean-Antoine Watteau : Amour mal accompagné. Avant 1744.

^[4]) Le tableau doit dater du temps où Watteau travaillait dans l'atelier de son premier véritable

maître, le décorateur Claude Gillot, qui a transmis au jeune peintre le goût des sujets de théâtre. Voir CROW, Th. : *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*. Paris : Macula, 2000, p. 75.

^[15]) Jean-Antoine Watteau : *Pierrot*. 1718. Paris : Louvre.

^[16]) CROW, Th. : *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*. Paris : Macula, 2000, p. 75.

^[17]) Ce troisième singe peut être aussi interprété comme la personnification de l'attitude critique à l'égard de l'amour lascif qui fait négliger la musique et les arts. Voir SEERVELD, C. : *Telltale Statues in Watteau's Painting*. In *Eighteenth-century Studies*, 1980, vol. 14, n°2, pp. 14-16.

^[18]) SOURIAU, É. : Article « Arabesque ». In Souriau, É. (éd.) : *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Quadrige/PUF, 2004, p. 152.

^[19]) Voir CHASTEL, A. : *La grottesque. Essai sur l'ornement sans nom*. Paris : Le Promeneur, 1988.

^[100]) Les ornemanistes français du temps de Watteau (tels Jean III Audran ou Christophe Huet) transforment les motifs de Berain de la sorte que l'érotisme ouvert y devient plus léger et plus raffiné. Au sujet de l'érotisme qui apparaît également dans les récits galants de la première moitié du XVIII^e siècle voir TUREKOVÁ, A. : *Entre féerie et libertinage : le monde étrange dans Angola de La Morlière*. In *Romanica Olomoucensia*, 2012, vol. 24 (suppl.), pp. 127-134.

^[111]) Jean Moyreau, gravure d'après Jean-Antoine Watteau : *Les Singes de Mars*. 1729.

^[122]) Cf. les singeries de Christophe Huet au musée Condé à Chantilly, autrefois attribuées à Watteau. Huet est l'auteur de la *Petite Singerie* (1735), et probablement aussi celui de la *Grande Singerie* (1737) de Chantilly. Voir à ce sujet Garnier-Pelle, N. – Forray-Carliet, A. – Anselm, M.-C. : *Singeries et exotisme chez Christophe Huet*. Saint-Rémy-en-l'Eau : Éditions d'art Monelle Hayot, 2010.

^[133]) L'expression est de Thomas Crow. Voir CROW, Th. : *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*. Paris : Macula, 2000 p. 75.

^[144]) Selon certaines interprétations que nous trouvons un peu poussées, ces singes belliqueux servent à exprimer le désenchantement à cause des guerres ruineuses menées par le Roi Soleil. Voir CROW, Th. : *Op. cit.*, p. 74.

^[155]) MULLIER, S. : *Un singe à Cythère : Verlaine et la fête galante*. In *Études françaises* (« La corde bouffonne. De Banville à Apollinaire »), 2015, vol. 51, n°3, p. 60.

^[166]) Il est possible de voir une intention parodique semblable, entre autres, chez les personnages conçus par les romanciers naturalistes influencés par l'idée du déterminisme : ils sont assimilés à des « machines animalières ». Voir à ce propos Voldřichová Beránková, E. : *Un naturalisme symboliste ? Émile Zola comme critique littéraire*. In Voldřichová Beránková, E. – Grauová, S. (éd.) : *Dusk and Dawn. Literature between two centuries*. Praha : Faculty of Arts, Charles University, 2017, p. 227.

^[177]) Jean-Antoine Watteau : *La Sculpture*. Vers 1710. Orléans, Musée des Beaux-arts. Louis Desplaces, gravures d'après *La Sculpture et La Peinture de Jean-Antoine Watteau*.

^[188]) David Teniers le Jeune : *Singe peintre et Singe sculpteur*. Vers 1660. Madrid : El Prado.

^[199]) Marret, B. : *Portraits de l'artiste en singe. Les Singeries dans la peinture*. Paris : Somogy, 2001, p. 63.

^[200]) Jean-Siméon Chardin : *Le Singe antiquaire*. 1740. Chartres : Musée des Beaux-arts.

^[211]) LA FONT DE SAINT-YENNE, É. : *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France (1747)*. In JOLLET, É. (éd.) : *Œuvre critique*. Paris : ENSB-A, 2001, p. 82.

^[222]) Cf. par exemple LA PORTE, J. de : *Observations d'une société d'amateurs sur les tableaux exposés au Salon cette année 1761*. Paris : Duchesne, 1761 (Coll. Deloynes, t. 7, pièce 94), p. 12.

^[233]) Cf. sa lettre non datée qui a été adressée (vers 1727-28) à l'ami du peintre, Jean de Jullienne. Cité par JOULIE, F. : *Antoine Watteau vu par les artistes et les amateurs d'art de son temps*. In Barbaferi, C. – RAUSEO, C. (éd.) : *Watteau au confluent des arts (CD-ROM)*. Valenciennes : PUV, 2009, p. 119.

^[244]) DANDRÉ-BARDON, M.-F. : *Traité de peinture (1765)*, t. II. Genève : Minkoff, 1972, p. 149.

^[255]) L'expression « fête galante » pour désigner le genre de Watteau et de ses suiveurs est en effet peu courante dans le discours artistique avant la fin du XVIII^e siècle. Voir à ce sujet EIDELBERG,

M. : Watteau, peintre de fêtes galantes. In Watteau et la fête galante. Paris : RMN, 2004, pp. 17-27.

^[26]) DANDRÉ-BARDON, M.-F. : Op. cit., p. 149.

^[27]) ARASSE, D. : Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris : Flammarion, 1996, p. 126.

^[28]) À l'époque de Watteau, le singe fait allusion non seulement à la copie servile de la nature, mais dans un contexte plus général, il renvoie aussi à la sottise humaine. Voir à ce sujet Weisgerber, J. : Les Masques fragiles. Esthétiques et formes de la littérature rococo. Lausanne : L'Âge de l'Homme, 1991, p. 115.

Katalin Bartha-Kovács

Université de Szeged

Faculté des Lettres

Département d'Études Françaises

Egyetem u. 2, 6722 Szeged

Watteau's Dogs: Between Tradition and Invention

The aim of this article is to offer several possible interpretations of dogs which appear in many works of Jean-Antoine Watteau. By the analysis of the influences that led the painter to the creation of his own style, we have found that he borrowed the motif of this animal from 17th century Flemish painting, and Rubens's art in particular. The role of the dog in Watteau's paintings is nonetheless not evident: it could be paying homage to Rubens, it could be seen as a symbol of wealth, faith and eroticism and it can also be a decorative element. Our goal is not to give an answer to the question as to what the function of the dog in Watteau's paintings is, but by analysing Watteau's biographies, evoking some of his pictures and studying the unusual posture of the represented dogs, we wish to show directions for the analysis of this enigmatic animal.

Keywords: Watteau, Rubens, dog, Flemish painting

La figure du chien est un élément presque indispensable dans la peinture européenne : ce compagnon le plus fidèle de l'homme devient de plus en plus populaire dans la culture picturale pendant la Renaissance en Italie, se présente sur de nombreux tableaux flamands depuis le XV^e siècle, et apparaît également sur les toiles françaises à partir de la fin du XVII^e siècle. L'importance de ce motif animalier est tout à fait flagrante dans les tableaux de Jean-Antoine Watteau, le plus grand maître du rococo français du début du XVIII^e siècle. Le « père fondateur » du type de tableaux appelé « fêtes galantes » s'inscrit donc dans la tradition de la représentation du chien dans l'art. Dans ce travail, nous nous concentrons sur le rôle du chien dans l'art rococo, surtout dans la peinture de Watteau, tout en évoquant les traditions et les conventions artistiques ayant influencé le peintre.

Pourquoi étudier les chiens de Watteau ? D'une part, c'est l'animal qui apparaît le plus souvent sur les tableaux du peintre. D'autre part, la réponse à cette question renvoie aux tendances sociales de l'époque. Watteau crée son œuvre pendant la Régence, une période éphémère et particulière du point de vue artistique : la grandeur du baroque est dépassée, la richesse et l'extravagance de la cour de Louis XIV sont déjà en train d'être oubliées. Avec l'émergence de la bourgeoisie, le marché des collectionneurs d'art se transforme, et c'est aussi pendant cette période que la domination de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture baisse progressivement[1]. C'est dans ce milieu que l'art de Watteau va émerger en tant qu'un phénomène singulier et nouveau. Ses peintures reviennent aux traditions de l'Ancien Régime en évoquant les fêtes pompeuses, entre autres celles du Château de Versailles. Mais elles font également allusion à la *commedia dell'arte* ainsi qu'aux festivités flamandes et à la légèreté et au libertinage de l'époque du peintre. C'est ce mélange des influences, auquel s'ajoute la « manière inimitable[2] » de Watteau, qui constituent un univers artistique unique. Nous pouvons bien nous demander quel rôle on peut attribuer aux chiens, bien nombreux, sur ces tableaux : sont-ils des éléments traditionnels qui rattachent l'art du peintre rococo aux tendances de l'art flamand du XVII^e siècle ou bien ont-ils une fonction différente ?

Pour répondre à cette question, nous tâcherons de découvrir d'abord les influences qui ont contribué à la naissance de la manière de Watteau, et d'analyser ensuite ses tableaux représentant les chiens, en les comparant à ceux des grands maîtres flamands et français des XVII^e et XVIII^e siècles. Nous ne prétendons pourtant nullement donner une réponse univoque à la question de savoir ce que signifient les chiens peints par Watteau. Notre objectif consiste à proposer plusieurs interprétations possibles pour les fonctions de cet animal si commun, mais en même temps si énigmatique sur les toiles de Watteau.

Influence flamande

Nous proposerons tout d'abord une analyse brève d'un des tableaux les plus connus de Watteau : *L'Enseigne de Gersaint*[3]. Edme-François Gersaint a été non seulement le marchand des tableaux

du peintre, mais aussi son ami et la personne qui a pris soin de l'artiste affaibli et malade pendant ses derniers jours[4]. La toile, créée pour décorer la façade de la boutique de Gersaint, représente des moments de l'achat des tableaux qui se trouvent partout dans la salle. Ce qui nous intéresse à présent, c'est moins la grâce des figures ou la précision du pinceau de Watteau, qui ont rendu cette œuvre exceptionnelle[5], mais le petit détail au coin droit qui – à première vue – peut échapper. Ce détail est un chien qui se cherche les puces. Assez curieusement, la même figure du chien réapparaît sur un autre tableau de Watteau, celui qui est intitulé *Les charmes de la vie*[6]. Ce menu détail est pourtant un élément important des deux peintures : comme plusieurs chercheurs[7] l'ont déjà constaté, ce chien est en effet une reprise de celui qui avait été représenté par le grand artiste flamand, Peter Paul Rubens. Le « jumeau » du chien de Watteau se trouve notamment sur le tableau intitulé *Le couronnement de Marie de Médicis*[8]. Pourquoi le jeune peintre français a-t-il décidé d'emprunter ce motif – négligeable mais en même temps très caractéristique – au maître flamand du siècle précédent ?

À ce propos, nous trouvons important de mettre en lumière les rapports entre le peintre français et la culture flamande. Watteau est né à Valenciennes en 1684, ville qui appartenait à la province de Hainaut et qui n'est devenue française que quelques années avant la naissance de l'artiste. Plusieurs de ses biographes parlent alors de lui comme d'un « peintre flamand ». Le poète Claude-François Fraguier, par exemple, intitule son poème sur l'artiste « Épitaphe de Watteau, peintre flamand[9] ». Nous pourrions supposer que c'est à cause de son origine que Watteau admire et copie Rubens. Cependant, Jules Destrée, critique belge du début du XX^e siècle, propose l'idée que Watteau est d'origine wallonne et que la raison pour laquelle on parle de lui en tant que peintre flamand est que, « [e]n réalité, « flamand » désigne souvent à Paris tous les gens du Nord[10] ». Nous n'entrerons pas ici dans la problématique de l'identité du peintre, car une telle voie nous éloignerait de notre propos initial. Nous soulignons pourtant que ce n'est pas seulement à cause du lieu de naissance de l'artiste qu'on le relie à la culture flamande : les tableaux de Watteau montrent – avec les mots d'Antoine de la Roque, écrivain et ami du peintre – un « goût Flamand[11] ». Nous ne doutons pas que ses racines nordiques ont influencé son goût, mais nous devons chercher des liens entre Watteau et la culture du Nord également au Palais du Luxembourg à Paris.

C'est sous la direction de son deuxième maître, Claude III Audran, que Watteau a travaillé sur les panneaux décoratifs du palais. Comme le rapporte le comte de Caylus, ami et biographe du peintre : « ce fut alors qu'habitait le palais du Luxembourg, il copiait et étudiait avec avidité les plus beaux ouvrages de Rubens[12] ». Nous pouvons alors constater que c'est moins sa ville natale qui a déterminé le goût de Watteau que ses années d'apprentissage, pendant lesquelles l'artiste s'est imprégné de la peinture flamande, et plus particulièrement de celle de Rubens. Plus d'une centaine d'années après la mort de Watteau, les frères Goncourt écrivent à propos de ses tableaux que « [Rubens] revit dans cette palette de chair rose et blonde, erre dépaysé dans ces fêtes où se tait l'émeute des sens[13] [...] ». Dans son livre sur le XVIII^e siècle, rédigé au tournant des XIX^e et XX^e siècles, Samuel Rocheblave appelle Watteau « le petit-fils de Rubens[14] ». Mais comment peut-on saisir les influences flamandes dont parlent les écrivains dans la peinture de Watteau ? À part le motif du chien qui sert de point de départ à notre étude, ce sont certains aspects de la peinture de genre que l'on retrouve dans l'art de Watteau. Le genre, qui se trouve dans une position inférieure dans les hiérarchies des genres picturaux établies vers la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle – auxquelles nous reviendrons plus tard – se caractérise par des festivités des villages[15] que Watteau transforme en *fêtes galantes*.

Bref, l'art flamand et celui de Watteau s'entrelacent et c'est dans ce contexte qu'il s'agit d'envisager la fonction du chien de Rubens sur les tableaux du peintre rococo. Tenant compte de la période de la vie que Watteau a passée au Palais du Luxembourg, nous voyons ce chien *réutilisé* en tant que – avec les mots d'Éliane Reynold de Seresin, écrivaine d'art contemporaine – « un hommage appuyé à

celui que Watteau considère comme la référence absolue[16] ». Si nous acceptons donc que le motif de l'animal n'est qu'un signe de respect de la part de Watteau à l'égard de Rubens, nous pouvons bien nous demander pourquoi le peintre choisit la figure du chien pour exprimer un tel sentiment. Nous sommes convaincue que l'emprunt du motif du chien n'est pas purement une copie de la forme, mais aussi une reproduction des significations rattachées à cet animal.

Les fêtes galantes

Un peu paradoxalement, c'est l'influence flamande qui conduit Watteau à trouver son propre style. À part le coloris emprunté à Rubens, les scènes des fêtes champêtres et celles puisées dans la vie quotidienne, si caractéristiques de la peinture flamande, réapparaissent dans les œuvres de Watteau, mais il leur donne une touche plus aristocratique, voire galante. Pourtant, nous ne pouvons pas considérer chaque représentation des chiens comme un motif flamand, car la manière propre à Watteau a été formée également par d'autres influences.

Avant Audran, Watteau a eu pour maître Claude Gillot qui lui a montré un univers aussi fascinant que celui de la peinture flamande : le théâtre. Au début du XVIII^e siècle, le théâtre était un divertissement de foire qui attirait Watteau[17] : il était surtout intéressé par le théâtre italien, la *commedia dell'arte*. Les comédiens deviennent alors un de ses sujets préférés. Mais ce qui est plus frappant, c'est que sous le pinceau de Watteau, la théâtralité se mélange avec les sujets galants. Le résultat est un genre jamais vu auparavant : la fête galante. Ces tableaux évoquent les fêtes déjà mentionnées, organisées par Louis XIV au château de Versailles où la musique, la danse et le théâtre avaient lieu dans le cadre de la nature et où l'amour et le plaisir dominaient la scène. C'est l'univers de Watteau dont ses contemporains, notamment la Roque, disent : « [o]n y voit un agréable mélange du sérieux, du grotesque et des caprices de la mode française ancienne et moderne[18] ». Jean de Jullienne, collectionneur, graveur et ami de Watteau, souligne également : « il a excellé dans les compositions galantes et champêtres[19] ».

En recherchant les influences ayant contribué à la naissance des fêtes galantes, nous devons évoquer un genre – surtout littéraire – très à la mode au XVII^e et au début du XVIII^e siècle : la pastorale. La peinture de Watteau puise également dans ce genre, si populaire en poésie : dans certains de ses tableaux, au lieu d'une compagnie aristocratique et galante, nous trouvons des paysans joyeux, amoureux, dansant dans la nature. Comme nous l'avons déjà noté, ce sujet est lié à la tradition flamande de la représentation des bals et des noces, mais il faut préciser que – pareillement aux scènes galantes – ces pastorales sont un mélange des différents genres. En analysant le *Contrat de mariage*[20] de Watteau qui représente des bergers, l'historienne de l'art Katharina Fladt constate :

Bien qu'il y ait certains aspects-clés qui rapprochent ce tableau des œuvres flamandes, il marque pourtant une transition des traditions néerlandaises à des traditions françaises, car il souligne des aspects différents. En général, c'est la scène qui se transforme de village modeste en nature merveilleuse, l'événement est plus raffiné sans débauche ou faux-pas de la part de la jeune mariée[21].

Dans cette cavalcade de styles et de genres, voire de branches artistiques – si nous pensons aussi au théâtre et à la musique –, nous trouvons de nombreux chiens dans les tableaux de Watteau. Comme ceux-ci ne sont pas toujours pareils à celui qui est emprunté à Rubens, nous pouvons nous poser la question si c'est le *motif du chien* qui est une référence constante au maître flamand, ou si l'animal a éventuellement aussi d'autres significations dans les fêtes galantes.

Sur la *Fête au parc*[22], nous voyons une compagnie joyeuse au milieu d'un parc ou plutôt d'une forêt. Ce sont les enfants qui, dans le coin gauche de l'image, jouent avec un chien. Ce n'est plus

l'animal emprunté à Rubens qui peut se chercher tranquillement les puces, mais un chien tenu en laisse qui doit servir aux exigences de ses petites maîtresses. La question qui se pose concerne la fonction de ce chien : n'est-il qu'un jouet d'enfant ou est-il le membre de la famille ? Assez curieusement, sur une autre version de cette même peinture, intitulée *Les Champs Élysées*[\[23\]](#), les enfants sont présents, mais le chien n'y figure plus. Pourquoi Watteau a-t-il ajouté (ou retiré car il est impossible de savoir lequel des tableaux a été exécuté comme premier) le motif de l'animal ?

Une toile semblable par son sujet et ses personnages est *Les plaisirs du bal*[\[24\]](#). Il s'y trouve beaucoup plus de personnages et, parallèlement, le nombre des chiens augmente également : trois animaux se reposent et se grattent devant les jeunes hommes qui s'amuse, boivent et cherchent à faire plaisir aux jolies femmes. Les chiens appartiennent-ils aux dames riches qui s'occupent des hommes galants ou, au contraire, leurs maîtres sont-ils les séducteurs ? Pourquoi sont-ils présents si nombreux à cette fête ?

Sur le *Rendez-vous de chasse*[\[25\]](#), nous sommes témoins d'un moment de repos au cours d'une chasse. Le sujet et la composition ne sont que peu différents de ceux des tableaux déjà évoqués : de jeunes aristocrates s'amuse au milieu d'une forêt, ils sont entourés des animaux, tels les chevaux et les chiens. Ces animaux ne servent-ils que d'accessoires de chasse ou ont-ils d'autres rôles dans la composition ?

Les bergers[\[26\]](#), tableau peint quelques années avant la *Fête au parc*, ressemble davantage aux peintures de genre flamandes qui ont pour sujet la vie quotidienne et les fêtes des bergers. Cette pastorale de Watteau représente un groupe de personnages de statut social beaucoup moins élevé que celui des aristocrates. La joie de ces gens simples est démontrée par la musique et la danse, mais le chien est également là, aux pieds des musiciens. Ce que nous trouvons frappant dans cette œuvre, c'est que l'animal est montré en train de se laver. Quel est le rôle du chien dans un milieu bien plus modeste que celui de l'aristocratie ? Pourquoi est-il représenté dans ce cas-là aussi dans une posture intime ?

Finalement, nous faisons allusion au tableau mettant en scène un moment très délicat : *La toilette intime*[\[27\]](#). Le petit chien de la maîtresse, que l'on voit au moment où elle s'habille, est un fidèle compagnon même dans son boudoir intime. Ce chien est-il un véritable acteur de la scène ou n'est-il qu'un accessoire ?

À ce point de l'enquête, nous ne nous contentons plus de dire que tous ces animaux sont des emprunts et des hommages à Rubens. Nous supposons que même si le motif du chien est d'origine flamande dans l'art de Watteau, il tient une importance particulière dans ses compositions et il a une signification plus abstraite.

Le chien comme symbole

La question porte en effet sur la signification du chien dans les toiles de Watteau et la raison du choix de ce motif. Si nous admettons que le chien puisse servir de symbole, nous sommes obligés de découvrir les sens possibles que Watteau aurait pu attribuer au chien dans ses tableaux. Nous ne supposons pas que Watteau ait inventé de nouvelles explications du motif mais tâchons de démontrer que ses chiens s'intègrent dans la tradition du symbolisme associé à cet animal.

C'est depuis l'Antiquité que l'on attribue la fidélité au chien. Pensons aux mots de Pline l'Ancien : « Fidelissimi ante omnia homini canis atque equus », en traduction française : « le chien et le cheval sont avant toute chose très fidèles à l'homme[\[28\]](#) », ou à ceux de César Ripa qui mentionne la même idée dans son *Iconologia* à l'époque de la Renaissance. Au XVIII^e siècle, l'article « Chiens » de l'*Encyclopédie*, écrit par Diderot, témoigne de cette même conviction : « Le chien est le symbole

de la fidélité[29] ». Il est possible que ce soit pour cette raison que Watteau ait choisi de peindre les chiens sur ses tableaux représentant des couples amoureux ou des scènes intimes (comme *La toilette intime*). Dans son dictionnaire des attributs et symboles, l'historien de l'art Guy de Tervarent met en lumière que les chiens qui symbolisent la fidélité dans l'art pictural se trouvent souvent « sur les genoux ou aux pieds d'une femme[30] ». Quant à la figure de la femme, elle est un élément essentiel dans l'œuvre de Watteau : elle est au centre de ses scènes galantes ; par conséquent, le rapport entre le chien et la femme souligné par Tervarent, à savoir que les chiens de Watteau sont des attributs de la fidélité, semble tout à fait pertinent. Il est aussi remarquable qu'à cette époque-là, notamment aux XVII^e et XVIII^e siècles, le chien était un accessoire quasi indispensable des boudoirs féminins, car les petits animaux étaient très souvent les jouets sexuels de leurs maîtresses. Le chien fait donc référence à l'érotisme, présent de manière plutôt voilé dans les peintures de Watteau, et de façon plus raffinée et plus évidente dans celles des maîtres du rococo plus tardifs, François Boucher ou Jean-Honoré Fragonard.

Une autre interprétation possible de la présence des chiens sur les tableaux de Watteau est la référence à la chasse, pour laquelle ces animaux étaient indispensables. Comme la chasse était un événement réservé aux classes sociales les plus élevées, la possession des chiens démontrait la richesse, non seulement dans la vie réelle, mais aussi dans celle, idéalisée, qui apparaît sur les peintures[31]. Il suffit de penser à ce propos aux œuvres d'un grand maître flamand, contemporain de Rubens, Antoine van Dyck, qui a souvent représenté les enfants du roi Charles I^{er} en compagnie des chiens protecteurs[32]. Quel est donc le rôle des chiens dans les tableaux appartenant aux fêtes galantes de Watteau ? Il nous est possible d'interpréter ces animaux en tant qu'attributs de la prospérité et de l'érotisme sur la *Fête au parc*, *Les plaisirs du bal* et le *Rendez-vous de chasse*.

L'aspect des toiles que nous n'avons pas encore suffisamment traité est la présence de l'amour dans ces œuvres. Le *Pèlerinage à l'île de Cythère*[33], probablement l'œuvre la plus connue de Watteau, représente – comme dans les peintures évoquées plus haut – de nombreux couples heureux, et sûrement amoureux. Le petit chien à leurs pieds peut être interprété comme le symbole de la valeur essentielle de l'amour, qui est la fidélité. C'est en ce sens-là que nous pouvons comprendre aussi la figure du chien accompagnant les couples amoureux sur *Les bergers*. Mais ce qui pose problème, c'est l'absence du chien sur le tableau *Les Champs Élysées*, la variante de la *Fête au parc* déjà mentionnée. Nous y retrouvons également des couples dans la nature, ainsi que les signes de l'amour, de la prospérité, de l'érotisme, mais l'animal n'y figure pas. Cette absence nous conduit à la problématique des éléments décoratifs dans l'art de Watteau.

Le chien comme élément décoratif

Le chien ne serait-il qu'un élément décoratif qui fait référence à Rubens ? Pour le comprendre, retournons à la période que Watteau a passée au palais du Luxembourg où, sous la direction d'Audran, il a développé une forme d'ornementation exceptionnelle en France. Sur ses panneaux décoratifs et ses petites arabesques, dont nous connaissons la plupart par les gravures faites d'après ses œuvres peintes, nous trouvons entre autres des singes, des lézards et des perroquets. Ces animaux posent autant de problèmes que les chiens : sont-ils des symboles ou des allégories ou ne sont-ils que des éléments purement décoratifs ?

Les motifs des animaux sur les plafonds peints au XVIII^e siècle évoquent les anciennes grottes de Rome[34] – d'où vient l'expression « grotesque » –, dont les murs sont décorés de guirlandes et d'animaux hybrides. Les ornements fantastiques et pompeux des palais de la Renaissance – comme le plafond de la Loggia peint par Raphaël[35] – se sont développés en référence à cet héritage antique. La floraison de l'arabesque française à l'époque de Watteau est au sommet de cette tradition. Sans entrer ici dans les détails, nous pouvons conclure que pareillement aux œuvres de l'Antiquité et de la Renaissance, dans la plupart des cas, les arabesques de Watteau et de ses

contemporains ont une fonction purement décorative et ludique. Ces artistes font usage d'animaux, de plantes et assez souvent de figures humaines en tant qu'ornements. Pouvons-nous alors dire que les chiens sur les tableaux de Watteau sont également des éléments décoratifs ?

Avant de répondre à cette question, nous devons faire brièvement allusion à la hiérarchie des genres picturaux du début du XVIII^e siècle. Les théoriciens de cette époque-là, tels André Félibien en 1667 ou l'abbé Du Bos en 1740, ont tenté d'établir des hiérarchies pour classer les genres picturaux. Malgré les menues différences dans leurs catégorisations, ils admettent le principe de séparer les genres majeurs et mineurs. Tandis que les arabesques font partie des genres mineurs, Christian Michel souligne que :

[...] la peinture de Watteau [- en dépit des aspects qu'il a empruntés à la peinture de genre -] est largement comparée à un genre poétique dont les lettres de noblesse remontent à l'antiquité, la *Pastorale*, ce qui légitime pleinement sa réception comme peintre d'histoire à l'académie[36].

Les arabesques de Watteau sont à bien des égards pareilles à ses peintures : nous y retrouvons les éléments des genres, des styles et des branches artistiques divers venant des influences flamandes ou italiennes que nous avons évoquées en rapport avec les fêtes galantes. Si les caractéristiques de ce genre réapparaissent sur les arabesques de Watteau, serait-il possible d'identifier des éléments décoratifs sur les tableaux ? De ce point de vue, nous proposons une autre interprétation possible des chiens qui se retrouvent sur les œuvres du peintre : nous pouvons les traiter comme des ornements qui décorent les scènes galantes. Pour soutenir cette approche, citons un article sur le premier salon de la Société des Artistes Animaliers, paru en 1913 dans la revue *L'Art et les Artistes* : « On peut dire, de l'interprétation de l'animal, qu'elle est toujours essentiellement décorative[37] ». Bien que ces lignes aient paru presque deux siècles après la mort de Watteau, nous adhérons à cette conception qui suggère une vérité intemporelle de la peinture. Comme les chiens ne jouent pas de rôle principal dans les tableaux de Watteau, nous acceptons l'approche selon laquelle ils ont une fonction surtout décorative, mais cela ne veut pas dire que ce soit leur *seule* tâche : contrairement à ceux qui se trouvent sur les panneaux décoratifs, les chiens sur les peintures peuvent être interprétés de nombreuses façons, en tant qu'hommages à un maître ou attributs des valeurs humaines.

Les influences flamandes, surtout celle de Rubens, sont incontournables dans le développement de la manière de Watteau ; néanmoins, la présence des chiens dans ses œuvres ne remonte pas uniquement aux traditions flamandes : les chiens peuvent être considérés également comme symboles de la fidélité ou attributs de la prospérité, ainsi que ceux de l'érotisme. Pourtant, en rapport avec l'art de Watteau, il est inévitable de parler aussi de ses panneaux décoratifs, dont la fonction primordiale est de plaire aux yeux du public et de décorer la pièce où ils sont exposés. Si les animaux sur ses ornements sont principalement des éléments ludiques, les chiens sur certaines de ses peintures peuvent être interprétés de la même façon.

Au terme de nos investigations, nous voudrions pourtant attirer l'attention sur un élément relativement surprenant dans la représentation des chiens par Watteau : comme le chien qui est « emprunté » à Rubens, la plupart de ces animaux sont représentés au moment où ils se cherchent les puces ou bien au moment où ils se lavent. Notre explication de ces postures inhabituelles est en relation forte avec la conception de la nature dans les œuvres peintes de Watteau.

Ses biographes qui lui étaient contemporains soulignent d'habitude la fidélité du peintre à la nature. Bien que ses sujets soient les fruits de son imagination, l'exécution de ses tableaux est toujours très précise. Étienne Jaurat, contemporain de Watteau, écrit à ce propos que : « [...] il imite la nature à merveille. Les sujets de ses tableaux sont de pure fantaisie[38] », et l'abbé Laurent Josse Leclerc, mort une quinzaine d'années après Watteau, affirme : « [J]amais peintre n'a saisi le naturel comme il

a fait[39] ». Comme nous y avons déjà fait allusion, dans l'univers de Watteau, nous trouvons un mélange de fêtes aristocratiques et de celles des bergers, de la comédie italienne, de la peinture de genre flamande et des arabesques. La plupart de ses scènes représentent alors des moments qui ne se produisaient jamais dans la vie réelle. Néanmoins, la perfection de l'imitation de la nature prête une certaine vraisemblance à ces peintures. Il est donc possible d'expliquer ces postures des chiens relativement inhabituelles en affirmant que Watteau cherchait à représenter la nature telle qu'elle est, à savoir que ses chiens sont saisis au moment de repos, quand ils se lavent ou ils se cherchent les puces.

Si Watteau n'a fait que suivre les traditions présentes dans la peinture européenne depuis la Renaissance, notamment la peinture du Nord, il n'en a pas moins réinventé un univers artistique unique : le chien devient ainsi le motif commun des fêtes galantes, des pastorales, voire des arabesques.

Pour tracer le développement du « chien rococo », il serait sans doute intéressant de comparer les chiens de Watteau à ceux des artistes comme François Boucher et Jean-Honoré Fragonard, et il serait également utile de les mettre en parallèle avec les représentations littéraires du même animal à l'époque. Le motif du chien dans l'art pictural français est en effet toujours une énigme, dont de plus amples recherches pourraient certainement dévoiler plus de rapports dans l'histoire de l'art. Toutefois, notre objectif dans cet article n'a été que d'en montrer quelques pistes possibles.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHA-KOVÁCS, K. : La notion de la manière dans le discours sur l'art français du XVIII^e siècle : la « manière inimitable de Watteau ». In *La Licorne*, 2012, n°102 (« Une histoire de la manière »), pp. 117-134.
- BERNARDINI-SJOESTEDT, L. : Le premier Salon de la Société des Artistes Animaliers. In *L'Art et les Artistes*, 1912, vol. 8, n°81, pp. 211-235.
- Caylus, A.-C.-P.: La vie d'Antoine Watteau. Peintre de figure et de paysage. Sujets galants et modernes (1748). In ROSENBERG, P. (éd.) : *Vies anciennes de Watteau*. Paris : Hermann, 1984, pp. 53-91.
- CROW, Th. : *La peinture et son public à Paris*. Paris : Macula, 2000.
- DEVAUX, J. : Watteau dans la critique d'art belge. In BARBAFIERI, C. - RAUSEO, C. (éd.) : *Watteau au confluent des arts*. CD-ROM. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2009, pp. 277-290.
- DIDEROT, D. : « Chiens ». In DIDEROT, D. - D'ALEMBERT, J. le R. (éd.) : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres* (1751-1780). Tome III. Stuttgart-Bad Cannstatt : Friedrich Frommann Verlag, 1966-1995, p. 329.
- FLADT, K. : Inventions of fictional worlds. From Flemish genre to the *fête galante*. In BARBAFIERI, C. - RAUSEO, C. (éd.) : *Watteau au confluent des arts*. CD-ROM. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2009, pp. 69-100.
- FRAGUIER, C.-F. : Épitaphe de Watteau, peintre flamand (1726). In ROSENBERG, P. (éd.) : *Vies anciennes de Watteau*. Paris : Hermann, 1984, pp. 18-19.
- GERSAINT, E.-F. : Abrégé de la vie d'Antoine Watteau (1744). In ROSENBERG, P. (éd.) : *Vies anciennes de Watteau*. Paris : Hermann, 1984, pp. 29-44.
- GLORIEUX, G. : À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre Dame (1694-1750). Seyssel : Champ Vallon, 2002.
- GONCOURT, E. et J. : Watteau. In *Arts et artistes*. Paris : Hermann, 1997.
- GUICHARD, Ch. : *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*. Seyssel : Champ Vallon, 2008.
- JEURAT, É.: Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura (1729). In ROSENBERG, P. (éd.) : *Vies anciennes de Watteau*. Paris : Hermann, 1984, p. 23.
- JULLIENNE, J. : Abrégé de la vie d'Antoine Watteau. Peintre du Roy en son Académie Royale de

Peinture et de Sculpture (introduction aux Figures de différents caractères) (1726). In ROSENBERG, P. (éd.) : *Vies anciennes de Watteau*. Paris : Hermann, 1984, pp. 11-17.

LA ROQUE, A. : Les Beaux Arts ont fait... (1721). In ROSENBERG, P. (éd.) : *Vies anciennes de Watteau*. Paris : Hermann, 1984, pp. 5-7.

LECLERC, L.-J. : Note pour le *Grand Dictionnaire historique de Moreri* (1725). In ROSENBERG, P. (éd.) : *Vies anciennes de Watteau*. Paris : Hermann, 1984, pp. 8-10.

MICHEL, C. : *Le « célèbre Watteau »*. Genève : Droz, 2008.

ROCHEBLAVE, S. : L'art français au XVIII^e siècle dans ses rapports avec la littérature (chapitre XV). In JULLEVILLE, L. P. de (éd.) : *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900. Tome VI. Dix-huitième siècle*. Paris : Armand Colin, 1896-1899.

SERESIN, É. R. : *Antoine Watteau et le style rococo : De la commedia dell'arte à la fête galante*. Paris : 50 Minutes, 2015.

TERVARENT, G. : *Attributs et symboles dans l'art profane*. Genève : Droz, 1997.

TOMLINSON, R. : *La fête galante : Watteau et Marivaux*. Genève : Droz, 1981.

UGLOW, L. : *Painting Dogs in Renaissance Venice*. Artuk.org. [en ligne]. URL : <http://www.artuk.org/discover/stories/painting-dogs-in-renaissance-venice/> [Consulté le 23/05/2017].

VOGTHERR, C. M. : *Watteau at the Wallace Collection*. Londres : Paul Holberton Publishing, 2011.

^[1]) Sur la transformation du public de la peinture au début du XVIII^e siècle, voir CROW, Th. : *La peinture et son public à Paris*. Paris : Macula, 2000 ; ainsi que GUICHARD, Ch. : *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*. Seyssel : Champ Vallon, 2008.

^[2]) Sur la manière de Watteau, voir BARTHA-KOVÁCS, K. : La notion de la manière dans le discours sur l'art français du XVIII^e siècle : la « manière inimitable de Watteau ». In *La Licorne*, 2012, n°102 (« Une histoire de la manière »), pp. 117-134.

^[3]) Jean-Antoine Watteau : *L'Enseigne de Gersaint*. 1720. Berlin : Schloss Charlottenburg.

^[4]) Dans sa *Vie d'Antoine Watteau*, parue après la mort du peintre, Gersaint écrit les mots suivants de son ami : « Il me donna, quelque temps avant sa mort, des preuves d'amitié et de confiance, en me mettant au rang de ses meilleurs amis ». GERSAINT, E.-F. : *Abrégé de la vie d'Antoine Watteau* (1744). In ROSENBERG, P. (éd.) : *Vies anciennes de Watteau*. Paris : Hermann, 1984, p. 39.

^[5]) Sur Edme-François Gersaint et le tableau représentant sa boutique, voir GLORIEUX, G. : *À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre Dame* (1694-1750). Seyssel : Champ Vallon, 2002.

^[6]) Jean-Antoine Watteau : *Les charmes de la vie*. 1718-1719. Londres : Wallace Collection.

^[7]) SERESIN, É. R. : *Antoine Watteau et le style rococo: De la commedia dell'arte à la fête galante*. Paris : 50 Minutes, 2015 ; VOGTHERR, C. M. : *Watteau at the Wallace Collection*. Londres : Paul Holberton Publishing, 2011.

^[8]) Peter Paul Rubens : *Le couronnement de Marie de Médicis*. 1622-1625. Paris : Musée du Louvre.

^[9]) FRAGUIER, C.-F. : *Épitaphe de Watteau, peintre flamand* (1726). In ROSENBERG, P. (éd.) : *Vies anciennes*. Op. cit., pp. 18-19. L'abbé jésuite Claude-François Fraguier (1660-1728) était poète et académicien qui s'occupait en premier lieu de la littérature latine, mais était aussi amateur d'art.

^[10]) Cité par DEVAUX, J. : *Watteau dans la critique d'art belge*. In BARBAFIERI, C. - RAUSEO, C. (éd.) : *Watteau au confluent des arts*. CD-ROM. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2009, p. 278.

^[11]) LA ROQUE, A. : *Les Beaux Arts ont fait... (1721)*. In ROSENBERG, P. (éd.) : *Vies anciennes*. Op. cit., p. 5.

^[12]) Caylus, A.-C.-P. : *La vie d'Antoine Watteau. Peintre de figure et de paysage. Sujets galants et modernes* (1748). In ROSENBERG, P. (éd.) : *Vies anciennes*. Op. cit., p. 61.

^[13]) GONCOURT, E. et J. : *Watteau*. In *Arts et artistes*. Paris : Hermann, 1997, p. 80.

- ^[144]) ROCHEBLAVE, S. : L'art français au XVIII^e siècle dans ses rapports avec la littérature (chapitre XV). In JULLEVILLE, L. P. de (éd.) : Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900. Tome VI. Dix-huitième siècle. Paris : Armand Colin, 1896-1899, p. 780.
- ^[151]) Sur les rapports entre Watteau et la peinture flamande, voir FLADT, K. : Inventions of fictional worlds. From Flemish genre to the fête galante. In BARBAFIERI, C. - RAUSEO, C. (éd.) : Watteau au confluent des arts. Op. cit., pp. 69-100.
- ^[161]) SERESIN, É. R. : Antoine Watteau et le style rococo: De la commedia dell arte à la fête galante. Paris : 50 Minutes, 2015, p. 28.
- ^[171]) C'était aux foires que les marchands ont exposé et vendu les tableaux des peintres. Robert Tomlinson constate à ce propos : « [l]a foire, à l'égal des Salons, drainait un vaste public qui se recrutait dans toutes les classes de la société. » TOMLINSON, R. : La fête galante : Watteau et Marivaux. Genève : Droz, 1981, p. 59.
- ^[181]) LA ROQUE, A. : Les Beaux Arts ont fait... (1721). Art. cit., p. 6.
- ^[191]) JULLIENNE, J. : Abrégé de la vie d'Antoine Watteau. Peintre du Roy en son Académie Royale de Peinture et de Sculpture (introduction aux Figures de différents caractères) (1726). In : ROSENBERG, P. (éd.) : Vies anciennes. Op. cit., p. 17.
- ^[201]) Jean-Antoine Watteau : Contrat de mariage. 1712-1714. Madrid : Museo el Prado.
- ^[211]) "However close the painting is to the Flemish originals in some key aspects, it also marks a transition from Netherlandish to French narratives, since it stresses different aspects. Generally, the scenery shifts from humble village to magnificent nature, the event is more refined without any debauchery going on or any likely faux pas from the side of the bride." (Notre traduction.) FLADT, K. : Inventions of fictional worlds. From Flemish genre to the fête galante. Art. cit., p. 72.
- ^[221]) Jean-Antoine Watteau : Fête au parc. 1719-1721. Londres : Wallace Collection.
- ^[231]) Jean-Antoine Watteau : Les Champs Élysées. 1720-1721. Londres : Wallace Collection.
- ^[241]) Jean-Antoine Watteau : Les plaisirs du bal. 1715-1717. Londres : Dulwich Picture Gallery.
- ^[251]) Jean-Antoine Watteau : Rendez-vous de chasse. 1718-1720. Londres : Wallace Collection.
- ^[261]) Jean-Antoine Watteau : Les bergers. 1716. Berlin : Schloss Charlottenburg.
- ^[271]) Jean-Antoine Watteau : La toilette intime. 1717-1719. Londres : Wallace Collection.
- ^[281]) Cité et traduit par Guy de Tervarent. TERVARENT, G. de : Attributs et symboles dans l'art profane. Genève : Droz, 1997, p. 122.
- ^[291]) DIDEROT, D. : « Chiens ». In DIDEROT, D. - D'ALEMBERT, J. le R. (éd.) : Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres (1751-1780). Tome III. Stuttgart-Bad Cannstatt : Friedrich Fromann Verlag, 1966-1995, p. 329.
- ^[301]) TERVARENT, G. de : Op. cit., p. 122.
- ^[311]) UGLOW, L. : Painting Dogs in Renaissance Venice. Artuk.org. [en ligne] URL : <http://www.artuk.org/discover/stories/painting-dogs-in-renaissance-venice/> [Consulté le 23/05/2017].
- ^[321]) Antoine van Dyck : Les enfants de Charles I. Vers 1635. Londres : Victoria & Albert Museum of Childhood ; Les cinq enfants de Charles I. 1637. Windsor : Château de Windsor.
- ^[331]) Watteau a peint deux versions du même sujet dont la variante antérieure se trouve au Musée du Louvre, Paris (1717) ; le second tableau se trouve au Schloss Charlottenburg, Berlin (1718-1719).
- ^[341]) Le palais de Néron. Rome : Domus Aurea, 64-68.
- ^[351]) Raphaël : Plafond de la Loggia du Pape Léo X. 1516. Vatican.
- ^[361]) MICHEL, C. : Le « célèbre Watteau ». Genève : Droz, 2008, p. 171.
- ^[371]) BERNARDINI-SJOESTEDT, L. : Le premier Salon de la Société des Artistes Animaliers. In L'Art et les Artistes, 1912, vol. 8, n°81, p. 211.
- ^[381]) JEAURAT, É. : Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura (1729). In ROSENBERG, P. (éd.) : Vies anciennes. Op. cit., p. 23.
- ^[391]) LECLERC, L.-J. : Note pour le Grand Dictionnaire historique de Moreri (1725). In ROSENBERG, P. (éd.) : Vies anciennes. Op. cit., p. 10.

Luca Molnár
Université de Szeged
Faculté des Lettres
Département d'Études Françaises
Egyetem u. 2, 6722 Szeged

Dogs in the paintings of Greuze: accessories, symbols or family members?

Abstract: The dog, seen today as the symbol of faith and alertness, has been present in pictorial arts, especially in Flemish and Dutch painting since the 15th century. Over time, this animal has lost its aggressive character in various forms of representation and has become a somewhat indispensable element of genre paintings. Our analysis aims to study the dogs which appear in the sketches and paintings of Jean-Baptiste Greuze. We wish to show the different roles that can be attributed to the dogs in the artist's works, mainly through the analysis of his paintings in Diderot's Salons, and also in works of less known art critics, such as Mathon de La Cour and abbé de la Porte.

Keywords: dog, family, painting, drawing, Jean-Baptiste Greuze, art critic, accessories

Dans la mythologie, le chien possède originellement un caractère plutôt agressif. Dans l'Antiquité, il est étroitement lié à l'idée de la mort : il suffit de penser à Cerbère, chien à trois têtes et gardien du seuil des Enfers, ou bien au Rig-Véda, livre sacré de l'Inde, où le chien garde également la porte de l'autre monde. Chez les Perses, les Grecs et les Égyptiens, le chien prenait souvent le rôle du vautour qui fait disparaître les morts. Pourtant, dès que la personne morte franchissait le seuil de la porte de l'autre monde, elle n'était plus la proie du chien, mais devenait au contraire son protégé. Cet animal a donc encore une fonction de psychopompe, autrement dit de conducteur du défunt. La domestication du chien commence au Moyen Âge, lorsqu'il est toujours placé au pied des gisants. À partir de cette époque, cet animal fait partie du quotidien des familles[1].

En ce qui concerne sa mise en image, dans la peinture hollandaise, le chien est présent dès le XV^e siècle. À part les scènes de chasse, la représentation du chien dépend des autres personnages du tableau : s'il est avec une femme, il est calme et petit, mais auprès des hommes, cet animal est en général plus grand et plein de vitalité. À cette époque-là, il est déjà le fidèle compagnon de l'homme, mais sa présence signifie également la fidélité conjugale[2].

Le tableau du Titien intitulé *Allégorie du temps gouverné par la prudence* ajoute encore quelques aspects à l'interprétation de la figure du chien : il fait référence à la jeunesse, au futur et symbolise la prévoyance. Sérapis, un dieu de l'Égypte hellénistique, avait déjà un compagnon tricéphale qui portait les têtes d'un chien, d'un loup et d'un lion, de la même manière qu'elles se trouvent sur la toile du Titien. Ce motif a donc des origines lointaines, et sa signification s'est transformée au cours du temps : ce compagnon remplissait probablement une fonction pareille à celle de Cerbère. L'interprétation ultérieure des animaux comme symboles du Temps remonte à l'Occident latin[3].

Le chien offre une large possibilité d'interprétations dont nous ne soulignerons que quelques-unes dans cette analyse. Nous proposons notamment d'étudier la présence du chien sur les peintures et esquisses de Jean-Baptiste Greuze, en premier lieu à travers les textes critiques de Diderot ou de Mathon de La Cour, ce dernier étant un journaliste lyonnais et critique d'art[4]. Nous nous concentrerons d'abord sur les tableaux qui représentent les scènes de genre à l'intérieur d'une maison et qui sont décrits d'une manière détaillée par les critiques. Lors de cette analyse, nous essaierons de répondre aux questions suivantes : quelles sont les possibilités d'interprétation de la présence du chien sur les ouvrages de Greuze selon les critiques des Salons ? Existe-t-il une différence entre la représentation du chien sur les peintures – les œuvres finies, achevées – et les esquisses, à savoir les ouvrages inachevés ?

Certains historiens de l'art considèrent Greuze comme disciple des Hollandais[5]. Ce rapprochement est motivé par le fait que sur les peintures de genre hollandaises, la moralité est généralement présente, ce qui est également une des caractéristiques majeures des tableaux de Greuze. L'historien de l'art français Louis Hautecœur propose d'ajouter à l'interprétation des œuvres du peintre l'influence de la *Nouvelle Héloïse* et de l'*Émile* de Rousseau[6]. Dans son roman épistolaire, Rousseau attribue un caractère propre à chaque chien[7]. Quant à Greuze, sur plusieurs de ses

tableaux, un enfant joue avec un chien, et on pourrait encore supposer – en renouant avec l'idée de l'influence rousseauiste – que sur ses peintures et esquisses, le chien apparaît comme un animal en quelque sorte individualisé, ayant son propre rôle au sein de la famille dont il est aussi un membre.

Dans cette analyse, nous proposons de distinguer trois groupes de tableaux de Greuze, distinction sur laquelle seront fondées nos réflexions. Premièrement, nous examinerons si les textes critiques des Salons établissent ou non un parallèle entre la présence du chien et celle de la mort.

Deuxièmement, nous étudierons les œuvres sur lesquelles le chien figure avec une femme ou avec une jeune fille, en nous appuyant sur les critiques de Diderot et de Mathon de La Cour.

Troisièmement, c'est le rôle du chien au sein de la famille représentée sur les tableaux et dans les textes critiques, qui sera au centre de notre étude.

Le chien et la mort

Le chien est présent sur plusieurs tableaux où Greuze représente la mort : le tableau intitulé *Le paralytique*[\[8\]](#) en est un exemple frappant. Sur la peinture, une chienne se trouve à droite, qui allaite son petit et regarde le visage du paralytique. Nous connaissons deux études préparatoires[\[9\]](#) montrant la composition de ce tableau : le chien est présent sur chacune d'elles, mais ses petits n'apparaissent que sur le dessin préparé en 1761 où elle allaite ses trois chiots. Cette petite scène en bas de la composition peut symboliser l'amour maternel ou l'amour filial, détail qui renforce ce sentiment présent sur toutes les trois versions du tableau. Alors que les chiots ajoutent à l'entassement des éléments sur le dessin, la composition de la peinture semble bien moins chargée. L'idée de l'amour qui lie parents et enfants se reflète dans la description de ce tableau par Mathon de La Cour :

[...] tous les autres remplissages du Tableau sont relatifs à l'objet dont cette famille est occupée ; une chienne qui allaite ses petits, sert même à indiquer, en quelque sorte, l'origine de l'amour filial, & à en démontrer la justice[\[10\]](#).

Le chien appartient donc à la partie de la peinture que Mathon de La Cour appelle « remplissage », mais qui a rapport au sujet principal. Dans le *Salon de 1763* de Diderot, cet animal a une fonction semblable, bien que celui-ci désigne cet élément des tableaux également comme « accessoire ». Il l'utilise vraisemblablement dans le sens que l'*Encyclopédie* donne à ce terme :

Accessoires, [...] en Peinture, sont des choses qu'on fait entrer dans la composition d'un tableau, comme vases, armures, animaux, qui sans y être absolument nécessaires, servent beaucoup à l'embellir, lorsque le Peintre sait les y placer sans choquer les convenances[\[11\]](#).

D'après cet article, le chien comme accessoire ne sert donc qu'à embellir la peinture et il y est placé pour renforcer le « message » que le peintre veut transmettre au spectateur. Cette intention est exprimée dans le compte rendu du *Paralytique* écrit par Diderot :

Outre le génie de son art qu'on ne lui refusera pas, on voit encore qu'il est spirituel dans le choix et la convenance des accessoires. [...] Dans celui-ci, il a placé à côté du garçon qui apporte à boire à son père infirme, une grosse chienne debout qui a le nez en l'air, et que ses petits têtent toute droite ; sans parler de ce drap qu'il a étendu sur une corde, et qui fait le fond de son tableau[\[12\]](#).

Le critique anonyme du *Mercur de France* souligne également que cette chienne ajoute à l'effet de la composition car elle regarde le père paralytique comme tous les autres personnages du tableau et participe donc aussi à l'action :

C'est le Père paralytique & mourant, qui est le centre de toutes les parties de la composition, dans ce Tableau ; il est en même temps le principe & le but de tous les sentimens, si distinctement

exprimés par les airs de tête ainsi que par les attitudes diverses de tous les personnages. Jusqu'à un accessoire épisodique d'une Chienne de basse-cour allaitant ses petits, tout témoigne dans cet ouvrage le génie de son Auteur, attentif à remplir les plus petites parties de son Sujet[13].

Dans le *Salon de 1765*, Diderot revient au sujet des accessoires à propos de l'esquisse intitulée *Le fils puni*[14] sur laquelle figure également un chien. Dans son commentaire, le critique d'art parle de cet animal comme du défenseur de la famille. Tout en le rangeant parmi les accessoires, il attribue au chien une fonction bien claire :

Celui-ci [Greuze] médite ses accessoires aussi sérieusement que le fond de son sujet. [...] Et puis voici le même chien qui est incertain s'il reconnaîtra cet éclopé pour le fils de la maison, ou s'il le prendra pour un gueux[15].

D'après Diderot, cet animal est donc « gardien » du seuil de la maison de sa famille. Tandis que Mathon de La Cour estime que sur l'esquisse, le chien prend le fils puni qui revient « pour un Etranger, abboye de toutes ses forces[16] », sur la peinture, il semble plutôt curieux de regarder le nouveau venu. Malgré le fait qu'il soit représenté auprès d'une personne mourante, sa fonction n'a aucun rapport avec la mort : il n'est plus psychopompe en ne devenant qu'un accessoire, mais sa présence est plus agréable et, comme en témoigne la dernière citation, cet animal devient le défenseur de la famille.

Le chien de compagnie

Il est frappant de voir que sur un grand nombre de tableaux de Greuze, le chien apparaît auprès d'une jeune femme. En général, ce type de chien est petit et reste couché par terre ou sur les genoux de la femme, comme sur le dessin intitulé *Mme Greuze endormie*[17], ainsi que sur les peintures intitulées *Le Tendre Ressouvenir* et *Le Miroir cassé*[18]. Dans le catalogue de la monographie de Camille Mauclair, critique littéraire français du tournant des XIX^e et XX^e siècles, figurent encore plusieurs autres dessins et gravures faits d'après Greuze sur lesquels un chien est en compagnie d'une fille ou d'une jeune femme[19].

Le chien représenté avec une femme peut être généralement lié à la fidélité[20], notamment à la fidélité conjugale, mais la présence du chien peut également avoir des connotations érotiques[21]. Les peintures sur lesquelles une jeune fille se voit avec un petit chien peuvent être interprétées selon Hauteœur comme la plainte de celle-ci à cause des trahisons de l'amant infidèle[22]. Le chien est donc là pour consoler sa maîtresse.

Diderot et Mathon de La Cour commentent en 1765 la même peinture, intitulée *Portrait de Mme Greuze enceinte*. Mathon de La Cour présente toute une scène qui se déroule autour du chien :

Le Portrait de Madame Greuze est composé plus gracieusement. L'Auteur a supposé que quelqu'un qui ne paroît pas dans le tableau, agaçoit une chienne qui est sur les genoux de Madame Greuze. Ce petit animal s'élançe avec fureur en montrant les dents. Sa Maîtresse le retient par un ruban, & elle sourit. Il y a beaucoup de finesse & de sentiment dans sa tête ; son attitude est souple & élégante[23] [...]

La position du chien laisse donc supposer qu'il veut défendre sa maîtresse contre quelqu'un que le spectateur ne voit pas. D'après le critique d'art, l'animal a un double rôle sur ce tableau : d'une part, il a une fonction défensive et, d'autre part, il sert à souligner la beauté et la fragilité de la femme[24]. Dans son *Salon de 1765*, Diderot voit cependant d'une manière différente le comportement du chien ainsi que celui de la femme : « Cette femme agace-t-elle malignement son épagneul contre quelqu'un ? L'air malin et sucré sera moins faux, mais sera toujours choquant[25]. »

Tandis que selon le compte rendu de Mathon de La Cour, Mme Greuze est pleine de grâce et d'élégance, Diderot souligne le caractère voluptueux de la femme, tout en accentuant sa « grâce » : « l'ensemble en est gracieux, il est bien posé, l'attitude en est de volupté, les deux mains montrent des finesses de ton qui enchantent[26] ». Dans son compte rendu, le critique nous offre une description précise du chien : « Le chien que la belle main caresse est un épagneul à longs poils noirs, le museau et les pattes tachetés de feu. Il a les yeux pleins de vie ; si vous le regardez quelque temps, vous l'entendrez aboyer[27]. »

Les études et les dessins du chien où cet animal figure tout seul témoignent de ce que Greuze a représenté les chiens avec un soin particulier[28]. On peut en conclure que le chien devient ainsi un personnage à part entière sur ses tableaux.

Le chien dans la famille

D'après les textes critiques de Diderot, il est incontestable que la peinture de genre de Greuze est une peinture morale[29]. À propos de l'esquisse de *La mère bien aimée*, Diderot juge que « [c]ela est excellent et pour le talent et pour les mœurs ; cela prêche la population, et peint très pathétiquement le bonheur et le prix inestimable de la paix domestique[30] ». Sur l'esquisse, le critique trouve la présence du chien toute naturelle, il « aboie de joie et se fait de fête[31] » mais c'est probablement le seul rôle qu'il ait sur cette composition. Il y représente un accessoire, tout comme sur l'esquisse intitulée *Le fils ingrat*[32] : « ce chien qui aboie est un de ces accessoires que Greuze sait imaginer par un goût tout particulier[33] ». Lors de la description de la composition, Diderot ne mentionne le chien que vers la fin de sa présentation : « J'oubliais qu'au milieu de ce tumulte un chien placé sur le devant l'augmentait encore par ses aboiements[34]. » Diderot suggère que dans cette scène, le chien n'a aucun rôle particulier qui pourrait s'ajouter à son interprétation, et c'est sans doute pour de pareilles raisons que Greuze omet cet animal dans la version peinte.

Sur les tableaux représentant une scène de famille, le chien joue en général avec un enfant. Comme nous y avons déjà fait allusion, ce ne sont plus des chiens de chasse ou de garde, mais des chiens d'agrément de petite taille. Ce type de chien ne sert parfois qu'à renforcer le sentiment du spectateur invité à contempler une famille idéale, ce que nous pouvons remarquer sur les dessins intitulés *Scène d'intérieur*[35] et *La famille heureuse*[36].

Dans ces cas-là, le chien se trouve à l'intérieur de la maison, voire dans la chambre, il assiste toujours aux événements en tant que spectateur de la scène, comme sur le dessin intitulé *La mère en colère*[37]. Dans la majeure partie des tableaux représentant une famille, le chien a cependant encore d'autres rôles. Diderot évoque sans doute le tableau intitulé *Étude pour la composition de la lecture de la Bible* dans son *Salon de 1763* lorsqu'il parle de la « convenance des accessoires » de Greuze et ajoute que « [d]ans le tableau du *Paysan qui lit l'Écriture sainte à sa famille*, il avait placé dans un coin à terre, un petit enfant qui pour se désennuyer, faisait les cornes à un chien[38] ». L'amateur d'art Guillaume Baillet de Saint-Julien[39] souligne, en regardant l'enfant du tableau qui joue avec le chien, le contraste entre les enfants plus âgés qui écoutent leur père d'un air sérieux et le petit garçon qui n'est pas encore assez grand pour prêter attention à la lecture :

On voit sur le devant une fille à genoux qui est bien posée & qui a beaucoup de caractère. Il en est de même d'un grand garçon qui se tient debout. L'attention de ces deux figures forme un contraste naturel avec un enfant qui cherche à jouer avec un chien[40].

Le critique littéraire Joseph de La Porte insiste plutôt sur l'intention éducative de la mère dans son compte rendu de *La lecture de la Bible*, version peinte de l'esquisse précédente :

Quelle noblesse ! & quel sentiment dans cette bonne maman qui, sans sortir de l'attention qu'elle

a pour ce qu'elle entend, retient machinalement le petit espiègle qui fait gronder le chien : n'entendez-vous pas comme il l'agace, en lui montrant les cornes ? il est charmant[41].

Sur le dessin tout comme sur la peinture, le chien garde la même position, il joue avec un enfant qui est grondé par sa mère. Elle veut lui indiquer le comportement convenable et le chien en offre un moyen. La moralité des peintures de Greuze peut se résumer d'après cette scène : le père s'occupe de l'instruction intellectuelle des grands, tandis que la mère éduque le petit garçon, ce qui montre d'ailleurs le même partage des tâches familiales qui est présenté dans la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau[42].

La gravure intitulée *La bonne Éducation*[43], préparée d'après une œuvre de Greuze, pourrait être la suite de *La lecture de la Bible*, mais la fille qui a prêté une si grande attention à la lecture sur la peinture, a pris ici la place de son père. Le chien est toujours là, mais il n'a d'autre fonction que de surveiller la lecture.

Le chien est donc compagnon de jeu sur plusieurs tableaux de Greuze. Sur la peinture intitulée *Les Sevreuses*[44], « un petit garçon conduit un gros chien avec une corde, & tient un fouet de l'autre main. L'air ennuyé avec lequel ce chien se prête à ce badinage, est tout-à-fait plaisant[45] ». Sur une autre toile intitulée *L'enfant gâté*[46], ce jeu devient le sujet du tableau, ce qui pouvait être difficile à accepter pour les critiques contemporains. Il n'y a pas de scène familiale ni d'enseignement moral, ce qui explique que Diderot a du mal à en déterminer le thème : « [l]e sujet du tableau n'est pas très clair. L'idéal n'en est pas assez caractéristique ; c'est, ou l'enfant, ou le chien gâté[47] ». Ce qui est pourtant bien clair, c'est le fait que cette fois-ci, le chien est le personnage principal et que sa représentation semble exceptionnelle aux yeux du critique :

La tête de l'enfant est de toute beauté, j'entends de beauté de peintre, c'est un bel enfant de peintre, mais non pas comme une mère le voudrait. Cette tête est de la plus grande finesse de touche ; les cheveux bien plus légers qu'il n'a coutume de les faire ; c'est ce chien-là qui est un vrai chien[48] !

Diderot met l'accent sur la fidélité de la représentation du chien, ce qui est dû au fait que le peintre a réussi à créer l'illusion de la réalité. Quant au choix du sujet de ce tableau, l'auteur de l'article du *Mercur de France* ne le comprend pas non plus :

Ce petit tableau est du plus joli effet, il réunit tout ce qui a rendu si recommandable le pinceau de M. Greuze ; mais nous ignorons quel motif l'a déterminé à choisir cette action plutôt qu'une autre pour bien caractériser l'indulgence outrée de certains parens envers leurs enfans[49].

Il nous semble que les critiques qui essaient de saisir le sens de la peinture proposent de l'interpréter comme une manifestation de l'indulgence maternelle, peut-être sous l'influence de la lecture de *l'Émile* de Rousseau qui conseille de ne pas être trop sévère avec les enfants, mais plutôt de les traiter conformément à leur âge[50]. Mathon de La Cour trouve que la mère sur la toile de Greuze montre déjà une indulgence extrême : « On vient de lui donner une soupe : au lieu de la manger, il en donne tout doucement des cuillerées à un chien. La mere rit & regarde cette gentillesse avec une complaisance extrême[51]. » Un autre critique, anonyme, évalue d'une manière positive ce geste de la part de l'enfant : « La mere de cet enfant, assise sur une chaise, regarde complaisamment l'action de son fils, & semble l'applaudir tacitement[52]. »

Ces exemples, auxquels on pourrait encore ajouter bien d'autres, attestent que le chien devient un personnage à part entière des tableaux de Greuze. Parallèlement, il obtient une place particulière dans les commentaires de Diderot dans le *Salon de 1769* : la peinture intitulée *Une jeune enfant qui joue avec un chien*[53] est caractérisée par le critique comme « le morceau le plus parfait qu'il y eût au Salon[54] ». Il est dessiné avec un soin particulier : « Et ce chien noir, il est tout aussi beau que

l'enfant ; il est vivant, il a les yeux éraillés de la vieillesse ; c'est le luisant vrai du poil de ces animaux[55]. » Le critique d'art juge que Greuze sait créer l'illusion de la réalité en donnant l'effet de vie à ce chien.

D'après les exemples énumérés, il s'ensuit que le chien a une place importante au sein de la famille au XVIII^e siècle, il joue avec les enfants et « partage les joies et les peines de la maison[56] ». Tous les tableaux de Greuze que nous venons de passer en revue se réfèrent pourtant également à la peinture du Titien sur laquelle le chien symbolise la jeunesse, l'attente du temps futur et l'apprentissage alors que le lion représente la vieillesse et la mémoire qui tire les leçons du passé, et le troisième animal, le loup, signifie la maturité, l'intelligence qui juge le présent.

Le rôle du chien se transforme donc au cours du temps : si son lien avec la mort disparaît progressivement, il y a tout de même un trait constant, à savoir que c'est toujours la fidélité qui est symbolisée par cet animal. À côté des significations traditionnelles, le chien offre l'occasion à Greuze d'exprimer, à part la moralité, aussi ses idées sur l'éducation des enfants. Le chien devient ainsi un accessoire pour l'éducation, un moyen pour montrer le comportement convenable aux yeux du peintre : d'une part, il est compagnon de jeu, d'autre part, sa nature patiente et amicale invite l'enfant à imiter son exemple. Les toiles analysées, y compris la place que le chien y occupe, permettent donc de tirer des conclusions sur la vie familiale bourgeoise du XVIII^e siècle, notamment sur l'importance accrue des animaux de compagnie et des enfants au sein de la famille. Sur les tableaux, les scènes qui représentent les petits en jouant avec le chien témoignent tout aussi bien du changement du statut de l'enfant : il est désormais traité conformément à son âge et n'est plus considéré comme un « adulte en miniature ».

BIBLIOGRAPHIE

- Baillet de Saint-Julien, G. : *Lettre a un partisan du bon gout. Sur l'Exposition des Tableaux faite dans le grand Sallon du Louvre le 28 Août 1755*, 1755-1756, p. 10. Disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84429672> [Consulté le 10/09/2017].
- Blanc, J. : Daniel Arasse et la peinture hollandaise du XVII^e siècle. In *Images Re-vues*, 3/2006 [en ligne]. URL : <https://imagesrevues.revues.org/181> [Consulté le 10/09/2017].
- Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de Jean-Baptiste Greuze suivi de la liste des Gravures exécutées d'après ses ouvrages*. Catalogue éd. par M. J. Martin et M. Ch. Masson. In MAUCLAIR, C. : *Jean-Baptiste Greuze*. Paris : Éd. d'Art, H. Piazza et C^{ie}, 1906.
- Clébert, J.-P. : *Bestiaire fabuleux*. Paris : Michel, 1971.
- DIDEROT, D. : *Essais sur la peinture*. Texte établi et présenté par G. May. *Salons de 1759, 1761, 1763*. Textes établis et présentés par J. Chouillet. Paris : Hermann, 2007.
- *Salon de 1765*. Édition critique et annotée présentée par E. M. Bukdahl et A. Lorenceau. Paris : Hermann, 1984.
- *Salons IV, Héros et martyres. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*. Textes établis et présentés par E. M. Bukdahl, M. Delon, D. Kahn, A. Lorenceau. *Pensées détachées sur la peinture*. Texte établi et présenté par E. M. Bukdahl, A. Lorenceau, G. May. Paris : Hermann, 1995.
- Favre, R. : *Charles Mathon de La Cour (1738-1789)*. In *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)* [en ligne]. URL : <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/560-charles-mathon-de-la-cour> [Consulté le 10/09/2017].
- Hauteœur, L. : *Greuze*. Paris : Librairie Félix Alcan, 1913.
- Landois, P. : Article « Accessoires ». In DIDEROT, D. - D'ALEMBERT, J. le R. (éd.) : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...* (1751-1780). Stuttgart-Bad Cannstatt : Friedrich Frommann Verlag, vol. I, 1966.
- LA PORTE, M. de : *Sentimens sur plusieurs des tableaux exposés cette année dans le grand Sallon du Louvre*, 1755, p. 16. Disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442966n.r=la%20porte%20sentimens?rk=42918;4> [Consulté

le 10/09/2017].

LEPOIRE, M. : *Les animaux : un modèle vivant apprécié des artistes* [en ligne]. Article publié le 27 mars 2015. URL :

<https://iconographieflamande.wordpress.com/2015/03/27/les-animaux-domestiques--aux-regards-des-peintres/> [Consulté le 10/09/2017].

Manceau, N. : *Guillaume Baillet de Saint-Julien (1726-1795). Un amateur d'art au XVIII^e siècle*. Paris : Honoré Champion, 2014.

Marie, L. : La scène de genre dans les Salons de Diderot. In *Labyrinthe*, 1999, n°3, pp. 79-98.

Mathon de la Cour, Ch.-J. : *Lettres à Madame ** sur les Peintures, les Sculptures et les Gravures, exposées dans le Sallon du Louvre en 1763*. Paris : Chez Guillaume Desprez, 1763.

— *Troisième Lettre à Monsieur **, sur les Peintures, les Sculptures, & les Gravures, exposées au Sallon du Louvre en 1765*, p. 12 [en ligne]. URL :

<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=IFN-8442999&M=notice> [Consulté le 09/09/2017].

Mercure de France, dédié au Roi, novembre 1763. Paris : Chaubert, Jorry, Prault, Duchesne, Cailleau, Cellot.

Mercure de France, dédié au Roi, octobre 1765, vol. I. Paris : Chaubert, Jorry, Prault, Duchesne, Cailleau, Cellot.

Panofsky, E. : Tiziano : *A Bölcsesség allegóriája. Utóirat*. [L'« Allégorie de la Prudence » du Titien. Postface] In *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok*. [Le sens dans les arts visuels. Études.] Trad. Tellér Gyula, Budapest : ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011, pp. 134-150.

Perrin, A. : *Le chien dans les portraits de la Renaissance : Entre réalisme et symbolisme, un attribut de l'Homme moderne*. Mémoire de Master 2. Université Marc Bloch Strasbourg II, sous la dir.

Mme Corneloup, 2006.

ROUSSEAU, J.-J. : *Émile ou de l'éducation*. Chronologie et introduction par Michel Launay. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.

— *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Chronologie et introduction par Michel Launay. Paris : Garnier-Flammarion, 1967.

S. A. : *Critique des peintures et sculptures de Messieurs de l'Académie royale. L'an 1765*. Disponible en ligne :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442984k.r=Critique%20des%20peintures%20et%20sculptures%20de%20Messieurs%20de%20l%27Acad%C3%A9mie%20royale.?rk=21459;2> [Consulté le 10/09/2017].

SYLVAIN, C. : *La peinture de genre hollandaise au XVII^e siècle* [en ligne]. Publié le 20 mai 2010.

URL :

<http://www.histoire-pour-tous.fr/arts/2678-la-peinture-de-genre-hollandaise-au-xviieme-siecle.html> [Consulté le 10/09/2017].

^[1] Clébert, J.-P. : *Bestiaire fabuleux*. Paris : Michel, 1971, pp. 113-114.

^[2] LEPOIRE, M. : *Les animaux : un modèle vivant apprécié des artistes* [en ligne]. Article publié le 27 mars 2015. URL :

<https://iconographieflamande.wordpress.com/2015/03/27/les-animaux-domestiques-aux-regards-des-peintres/> [Consulté le 10/09/2017].

^[3] Panofsky, E. : Tiziano : *A Bölcsesség allegóriája. Utóirat*. [L'« Allégorie de la Prudence » du Titien. Postface] In *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok*. [Le sens dans les arts visuels. Études.] Trad. Tellér Gyula, Budapest : ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011, pp. 135-140.

^[4] Favre, R. : Charles Mathon de La Cour (1738-1789). In *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)* [en ligne]. URL :

<http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/560-charles-mathon-de-la-cour> [Consulté le 10/09/2017].

- ^[15]) Hauteœur, L. : Greuze. Paris : Librairie Félix Alcan, 1913, p. 15.
- ^[16]) *Ibid.*, p. 45.
- ^[17]) Rousseau, J.-J. : Julie ou la Nouvelle Héloïse. Chronologie et introduction par Michel Launay. Paris : Garnier-Flammarion, 1967, p. 427.
- ^[18]) Il s'agit du tableau intitulé La Piété filiale / Le Paralytique. (1761). Saint-Pétersbourg : Ermitage. La majeure partie des toiles mentionnées dans l'étude se trouve sur le site : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Diderot/SalonsTextes.php> [Consulté le 09/09/2017].
- ^[19]) Étude pour la composition du Paralytique (version du Havre). 1760. Le Havre : Musée des Beaux-Arts ; Étude pour la composition du Paralytique (version du Louvre). 1761. Paris : Musée du Louvre.
- ^[100]) Mathon de la Cour, Ch.-J. : Lettres à Madame ** sur les Peintures, les Sculptures et les Gravures, exposées dans le Sallon du Louvre en 1763. Paris : Chez Guillaume Desprez, 1763. Lettre III, pp. 65-66.
- ^[111]) Landois, P. : Article « Accessoires ». In DIDEROT, D. - D'ALEMBERT, J. le R. (éd.) : Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers... (1751-1780). Stuttgart- -Bad Cannstatt : Friedrich Frommann Verlag, vol. I, 1966, p. 69.
- ^[121]) DIDEROT, D. : Salon de 1763. In DIDEROT, D. : Essais sur la peinture. Texte établi et présenté par G. May. Salons de 1759, 1761, 1763. Textes établis et présentés par J. Chouillet. Paris : Hermann, 2007, p. 239.
- ^[131]) Mercure de France, dédié au Roi, novembre 1763. Paris : Chaubert, Jorry, Prault, Duchesne, Cailleau, Cellot, p. 197.
- ^[141]) Dessin de 1765. Lille : Musée des Beaux-Arts.
- ^[151]) DIDEROT, D. : Salon de 1765. Édition critique et annotée présentée par E. M. Bukdahl et A. Lorenceau. Paris : Hermann, 1984, p. 199.
- ^[160]) Mathon de La Cour, Ch.-J. : Troisième Lettre à Monsieur **, sur les Peintures, les Sculptures, & les Gravures, exposées au Sallon du Louvre en 1765, p. 12 [en ligne]. URL : <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=IFN-8442999&M=notice> [Consulté le 09/09/2017].
- ^[171]) Dessin préparé entre 1759-1760. Amsterdam : Rijksmuseum.
- ^[181]) Deux peintures de 1763. Londres : The Wallace Collection.
- ^[191]) Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de Jean-Baptiste Greuze suivi de la liste des Gravures exécutées d'après ses ouvrages. Catalogue éd. par M. J. Martin et M. Ch. Masson. In MAUCLAIR, C. : Jean-Baptiste Greuze. Paris : Éd. d'Art, H. Piazza et Cie, 1906, pp. 35 ; 53-54.
- ^[200]) Voir Blanc, J. : Daniel Arasse et la peinture hollandaise du XVII^e siècle. In Images Re-vues, 3/2006 [en ligne]. URL : <https://imagesrevues.revues.org/181> [Consulté le 10/09/2017].
- ^[211]) SYLVAIN, C. : La peinture de genre hollandaise au XVII^e siècle [en ligne]. Publié le 20 mai 2010. URL : <http://www.histoire-pour-tous.fr/arts/2678-la-peinture-de-genre-hollandaise-au-xviieme-siecle.html> [Consulté le 10/09/2017].
- ^[221]) Hauteœur, L. : Greuze. Op. cit., p. 55.
- ^[231]) MATHON DE LA COUR, Ch.-J. : Troisième Lettre à Monsieur **. Op. cit., p. 10.
- ^[241]) Ce rôle du chien apparaît déjà sur les portraits de femme de la Renaissance. Voir Perrin, A. : Le chien dans les portraits de la Renaissance. Entre réalisme et symbolisme, un attribut de l'Homme moderne. Mémoire de Master 2. Université Marc Bloch Strasbourg II, sous la dir. Mme Corneloup, 2006, pp. 26-35.
- ^[251]) DIDEROT, D. : Salon de 1765. Op. cit., p. 191.
- ^[261]) *Ibid.*, p. 190.
- ^[271]) *Ibid.*, pp. 190-191.
- ^[281]) Catalogue raisonné. Op. cit., p. 86, n°1441-1447.
- ^[291]) Voir Marie, L. : La scène de genre dans les Salons de Diderot. In Labyrinthe, 1999, n°3, pp. 79-98.
- ^[301]) DIDEROT, D. : Salon de 1765. Op. cit., p. 196.
- ^[311]) *Ibid.*, p. 195.

- ^[32]) Dessin de 1765. Lille : Musée des Beaux-Arts.
- ^[33]) DIDEROT, D. : Salon de 1765. Op. cit., p. 198.
- ^[34]) *Ibid.*, p. 197.
- ^[35]) Dessin de 1765. Vienne : Albertina Museum.
- ^[36]) Dessin de 1765. Saint-Pétersbourg : Ermitage.
- ^[37]) Dessin de 1763. Washington : National Gallery of Art.
- ^[38]) DIDEROT, D. : Salon de 1763. Op. cit., p. 239.
- ^[39]) Voir Manceau, N. : Guillaume Baillet de Saint-Julien (1726-1795). Un amateur d'art au XVIII^e siècle. Paris : Honoré Champion, 2014.
- ^[40]) Baillet de Saint-Julien, G. : Lettre a un partisan du bon gout. Sur l'Exposition des Tableaux faite dans le grand Sallon du Louvre le 28 Août 1755, 1755-1756, p. 10. Disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84429672> [Consulté le 10/09/2017].
- ^[41]) LA PORTE, M. de : Sentimens sur plusieurs des tableaux exposés cette année dans le grand Sallon du Louvre, 1755, p. 16. Disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442966n.r=la%20porte%20sentimens?rk=42918;4> [Consulté le 10/09/2017].
- ^[42]) Dans Julie ou la Nouvelle Héloïse, c'est Julie qui éduque ses enfants quand ils sont encore petits, mais elle suit les conseils de son mari, M. de Wolmar, qui s'occupe plutôt de la réputation de sa famille.
- ^[43]) La gravure de 1765 de J.-M. Moreau dit Moreau le Jeune et P.-Ch. Ingouf se trouve sur le site : http://classes.bnf.fr/essentiels/grand/ess_554.htm [Consulté le 10/09/2017].
- ^[44]) Peinture de 1765. Kansas City : The Nelson-Atkins Museum of Art.
- ^[45]) MATHON DE LA COUR, Ch.-J. : Troisieme Lettre à Monsieur **. Op. cit., p. 11.
- ^[46]) Peinture de 1760-1765. Saint-Pétersbourg : Ermitage.
- ^[47]) DIDEROT, D. : Salon de 1765. Op. cit., p. 185.
- ^[48]) *Ibid.*
- ^[49]) Mercure de France, dédié au Roi, octobre 1765, vol. I. Paris : Chaubert, Jorry, Prault, Duchesne, Cailleau, Cellot, p. 168.
- ^[50]) ROUSSEAU, J.-J. : Émile ou de l'éducation. Chronologie et introduction par Michel Launay. Paris : Garnier-Flammarion, 1966, pp. 108-109.
- ^[51]) MATHON DE LA COUR, Ch.-J. : Troisieme Lettre à Monsieur **. Op. cit., p. 7.
- ^[52]) S. A. : Critique des peintures et sculptures de Messieurs de l'Académie royale. L'an 1765, p. 26. Disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442984k.r=Critique%20des%20peintures%20et%20sculptures%20de%20Messieurs%20de%20l%27Acad%C3%A9mie%20royale.?rk=21459;2> [Consulté le 10/09/2017].
- ^[53]) Chez Diderot : La Petite Fille en camisole qui saisit et joue avec un chien noir. In Diderot, D. : Salons IV, Héros et martyres. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Textes établis et présentés par E. M. Bukdahl, M. Delon, D. Kahn, A. Lorenceau. *Pensées détachées sur la peinture*. Texte établi et présenté par E. M. Bukdahl, A. Lorenceau, G. May. Paris : Hermann, 1995, p. 92.
- ^[54]) *Ibid.*
- ^[55]) *Ibid.*
- ^[56]) Hautecœur, L. : Greuze. Op. cit., p. 110.

Nietzsche, the cows

The animal is the point living on tension where from leaves for Nietzsche the question: which is this "not yet fixed animal", this "tense rope between the superman and the animal", in brief man? Cows are at the same time the animals of the damaged link of the man in the animality by the memory (man, an animal which can promise); and those of a link compromised by the human being in his animality by the ruminant thought. So, cows are not the stuffed specimens of a bestiary but the question at the same time of the animality of man and the demarcation of man and animal.

Keywords: Nietzsche, monism, memory, oblivion, rumination, gift

À coup sûr la qualification de moniste satisfera celui qui tient à classer la philosophie de Nietzsche dans un ensemble déjà constitué, satisfaction légitime à condition de comprendre ce monisme comme l'effort de surmonter le dualisme.^[1] Toute l'entreprise de Nietzsche tend à disperser les illusions que résume la croyance (dont participe la philosophie) en la dimension substantielle de quelque chose comme l'âme ou l'esprit. Une seule réalité, le corps, le corps vivant. Tout ce qu'on attribue à l'autre « substance », connaître, penser, imaginer – et qu'on ne peut nier – doit être rapporté au corps^[2]. Le monisme de Nietzsche est un monisme corporel dont l'affirmation se dresse non seulement contre toute philosophie dualiste mais aussi contre la croyance commune en une exception dans le continuum vivant, l'être humain ; exception car rationnel, *sapiens*, parlant, conscient, etc. Le dualisme commun est une illusion bien réelle, un ensemble de forces qui affaiblissent la vie et la *volonté de puissance* et qui se manifestent par l'indifférence de la connaissance à la vie. Et cette indifférence accompagne l'idée qu'il y a un plaisir de la connaissance, plaisir solitaire d'une connaissance anthropomorphique.

Toutefois la volonté moniste ne réclame aucune contrition humaine vis-à-vis des autres vivants. Ce n'est pas en reniant toutes les distances entre l'humain et l'animal que Nietzsche pense, d'autant que, défi à la connaissance anthropomorphique : « il n'y a pas d'hommes, car il n'y a jamais eu de premier homme, ainsi raisonnent les animaux^[3] ». Quelque chose de l'animal finit en l'homme, quelque chose d'humain commence en l'animal. Le commencement détermine-t-il un seuil radical ? D'où la question : où cesse l'animal ? où commence l'homme^[4] ?

L'incroyable mobilité des hommes dans le grand désert de la terre, les villes et les Etats qu'ils fondent, les guerres qu'ils soutiennent, leur hâte incessante d'amasser et de dissiper, leur cohue, leur façon d'apprendre les uns des autres, de se tromper et de se piétiner mutuellement, leurs cris de détresse, leurs clameurs de victoire, tout cela est un prolongement de leur animalité^[5]...

Nous sommes encore des animaux en ce que nous avons peur d'être nous-mêmes, peur de nous poser la question qui sommes-nous ? En ce que nous nous divertissons, en ce que nous rêvons la réalité, en ce que nous nous racontons des histoires.

Il ne s'agit donc pas de répondre à la question (où cesse l'animal ? où commence l'homme ?) par les seuls outils de la science évolutionniste, car l'essentiel n'est pas dans les différences spécifiques comprises du point de vue d'une animalité prolongée, il est dans une certaine relation à la vie. Est-ce d'ailleurs une bonne question si l'on comprend le commencement de l'homme comme la fin de l'animal, si l'on comprend ce commencement comme une origine^[6]. Ce n'est pas la parole, ce n'est pas la raison, ce n'est pas la culture ni la conscience qui font émerger l'homme de l'animal^[7].

Comment les « hommes réfléchis » voient-ils les animaux ? Quel état d'esprit, quelle perspective, la vision des animaux révèle-t-elle dans l'œuvre de Nietzsche ? Ainsi dans *Les Considérations inactuelles* le regard sur l'animal est empreint d'esprit de vengeance^[8], affecté de pitié et d'envie.

Qu'est-ce qu'un animal pour ces yeux-là, sinon un être dont la persévérance à vivre constitue en soi

un accomplissement, même si cette persévérance n'a aucun sens et même si elle s'accomplit au prix de terribles souffrances, persévérance pitoyable, car la souffrance, pour ces yeux-là, ne peut être qu'un prix à payer.

Un animal tient à la vie sans autre ambition que vivre, un animal vit sans savoir qu'il subit un châtement (pense l'homme envieux et plein de pitié), sans savoir de quoi il est puni (pense l'esprit de vengeance), un animal cherche ce châtement, vivre, comme on cherche un bonheur. C'est ainsi que l'être humain, affecté de l'esprit de vengeance, qui ne conçoit la souffrance que comme le prix à payer d'une faute, voit la vie animale. Quand il n'en a pas pitié, il envie ce qu'il imagine être le bonheur animal, cette capacité de faire toujours la même chose sans en avoir assez.

Tendre au monisme, et à ce monisme corporel, implique une relation essentielle et problématique à l'animal.

Trois sentences nietzschéennes expriment le problème de cette relation. La première : *l'homme est une corde entre bête et surhomme tendue - une corde sur un abîme*. Une corde, comme la corde du funambule, tirée entre la bête et le surhomme, un seul à la fois peut y passer. Mais qu'est-ce qui assure la tension de la corde ? Certes à une extrémité, il y a la bête, il est possible d'y attacher la corde, mais comment la tendre si l'autre extrémité, le surhomme, est une visée ? D'où la seconde sentence : *l'homme est ce qui doit être surmonté*. Surmonter c'est-à-dire problématiser ou encore constituer des obstacles qui sont du même coup des moyens de les franchir dans un espace où, sans eux, l'illusion trace des voies royales vers le cul de sac du sommeil. Aveugles dans le désert, nous avons besoin d'obstacles pour avancer. Se découvrir comme corde ou pont, pont jeté entre l'animal et le surhomme, l'homme se surmontant, chez Nietzsche, c'est cela l'essentiel, pour nous autres humains, nous sommes ce qui doit être surmonté. Enfin, *l'homme est un animal non encore fixé*, autant dire qu'il ne cesse de commencer à être homme et, dans ses commencements, ne cesse d'entretenir des relations avec ce d'où il commence, l'animal. L'homme n'est pas séparé de l'animal par une origine, nulle origine ne délimite, ne démarque l'homme de l'animal.

Rive opposée, l'animal est présent, par la corde on s'en éloigne mais, à chaque point de la corde dont il assure, pour partie, la tension, il reste présent.

Il y a de nombreux animaux dans les textes de Nietzsche, les plus célèbres sont ceux de Zarathoustra : l'aigle et le serpent ; ou encore l'âne qui danse, les mouches de la place publique, le lion ou le chameau. Il est cependant une espèce qui peuple, plus que les autres, l'œuvre de Nietzsche, non seulement par sa fréquence mais aussi par sa diversité : les vaches. En quoi les vaches peuvent-elles donner vie (plus que matière) à ce qu'il faudrait surmonter ? À quels problèmes spécifiques leur présence est-elle liée ? La corde tendue entre, mettons, le singe et le surhomme, entre les mouches et le surhomme est-ce la même que celle entre les vaches et le surhomme ?

Les vaches sont au pluriel, dans les textes de Nietzsche, en troupeau, toujours ou presque, à l'exception de la vache Tribulation ou Chagrin dont à présent on boit le doux lait^[9]. Elles sont multiples, différentes, bariolées, multicolores, comme le nom de la ville où arrive Zarathoustra, « *Vache multicolore*^[10], ou la vache pie, bunte, colorée, bariolée, de toutes les couleurs » dit l'allemand, toutes les couleurs que peuvent avoir en même temps les vaches.

Les vaches sont présentes dans les textes de Nietzsche selon deux lignes de force, deux directions. La première offre à l'être humain, à son regard plein d'un esprit de vengeance, c'est-à-dire plein du ressentiment de la volonté contre le temps, le spectacle d'un animal qui n'a pas perdu sa capacité, sa force, sa puissance d'oubli et qui, bien plus, offre à l'être humain la vision que l'oubli est une force. La seconde offre à l'être humain ce qu'on pourrait appeler avec Deleuze une *image de la pensée* ou plus généralement une image de certaines activités de l'esprit (penser, lire), la

ruminant, un concept stomacal de l'esprit[11].

La seconde partie des *Considérations inactuelles*, la mémoire et l'oubli

En quoi être un être historique, un être dont la vie est aussi vie de savoir, vit-il une vie intensifiée, stimulée par la connaissance historique ? Par rapport à la vie, il n'y a pas de neutralité ou d'indifférence, la connaissance est soit une utilité soit un inconvénient.

Question que Nietzsche pose dans la deuxième partie des *Considérations inactuelles* parue en 1874 : l'histoire est-elle utile ou nuisible à la vie ? Cette question n'est pas abstraite, elle est diététique, la santé s'y joue. Il y a un excès contemporain de connaissance historique, un excès historiciste. Quel sens donner à la vie en un temps de connaissance historique excessive et néanmoins louée par ce temps comme une vertu ?

Cette question est introduite par la présence de vaches, ou plus précisément d'un troupeau - on verra qu'il ne peut s'agir que de vaches - dans le premier paragraphe de la deuxième partie des *Considérations inactuelles*. Les fragments posthumes apprennent que Nietzsche a écrit ce passage en lisant un poème de Leopardi, *Chant nocturne d'un berger errant d'Asie*[12],

Ô mon troupeau qui te repose, ô bienheureux,
Inconscient de tes maux,
Que je te porte envie !
Non d'aller presque franc de souffrance,
D'oublier prestement l'angoisse et les blessures,
Mais bien de ne jamais connaître le dégoût [...]
Ton bonheur, sa mesure,
Je ne saurais les dire : tu me parais heureux [...]
Si tu savais parler, je te demanderais :
Dis-moi pourquoi, lorsqu'il se couche,
Oisif, bien à son aise,
Toujours l'animal se contente...

Nietzsche[13] invite le lecteur à observer (ou à évoquer) un troupeau, en présence des vaches il développe sa dissertation, *observe le troupeau qui paît sous tes yeux*. Ce n'est plus un berger qui, la nuit, parle en veillant sur son troupeau. Le troupeau ne se repose pas, il paît, en plein jour. De quel point de vue, le troupeau est-il regardé ? D'un regard supérieur et en même temps envieux de ce qui apparaît comme le bonheur parfait : vivre sans « mélancolie ni dégoût » bref sans ennui, ce bonheur animal dont les cyniques disaient qu'il est le seul accessible à l'homme. Le troupeau ne donne aucune autre impression que celle de vivre une vie qui n'est que vécue, qui n'est que vivante, une vie présente à elle-même. Pourquoi l'homme, supérieur dans l'ordre des perfections (dirait Malebranche) ne se sent-il pas capable de ce bonheur parfait ? Veux-tu être ainsi heureux ? Deviens animal, du moins désire ce bonheur comme un animal ! Qu'est-ce donc désirer le bonheur comme un animal ? On sait en tout cas ce que ça n'est pas : chercher des leçons de bonheur ou vouloir en donner, désirer apprendre à être heureux par le langage. C'est la grande différence avec le poème de Leopardi dont Nietzsche s'inspire : le berger de Leopardi poserait bien des questions à son troupeau mais on ne parle pas à ceux qu'on sait ne pas pouvoir parler, tandis que l'homme de Nietzsche (malade de l'historicisme et empreint d'esprit de vengeance) pose au troupeau la question[14], car il ne peut imaginer que ce bonheur puisse être un trait animal des vaches. Ce bonheur parfait rend inconcevable l'animalité et en retour inconcevable l'humanité car à quoi tient-il ce bonheur ? À l'oubli, à l'oubli des paroles. Ce bonheur tient au fait que les vaches savent oublier. Comment un être aussi parfaitement heureux peut-il ne pas parler ? Et pourquoi ne parle-t-il pas ? Parce qu'il n'a pas la mémoire des paroles.

Ainsi cette étrange méditation chemine du spectacle d'un troupeau au bonheur et du bonheur à sa condition, l'oubli. L'étonnement qui est le sentiment du problème philosophique porte à présent sur l'impossibilité d'apprendre à oublier. Il est surtout étonnant que l'oubli, obstacle à tout apprentissage, puisse être, doive être appris. Le gouffre, l'abîme qui sépare le troupeau de l'homme qui l'observe est là, entre une manière de vivre non historique et une manière de vivre historique. Rien n'empêche de vivre d'une manière absolument non historique (le spectacle du troupeau le montre), tandis que vivre humainement de manière absolument historique est absolument impossible.

Qu'est-ce qui caractérise une vie non historique comme celle des vaches ?

D'abord un oubli continu, immédiat, dont on pourrait dire qu'il est l'inverse de la mémoire bergsonienne. Si pour Bergson le présent se conserve automatiquement et immédiatement, le souvenir étant contemporain de la sensation, n'attendant pas un moment pour se former, pour les vaches, le présent s'oublie automatiquement et immédiatement.

Ensuite un devenir indéfini, les vaches ne vivent pas dans l'instant car l'instant est aussitôt apparu qu'évanoui, son apparition est immédiatement doublée de disparition. Le troupeau voit littéralement mourir un instant.

Justement parce que l'immédiateté (qui n'est pas l'instantanéité) de l'oubli double celle de l'apparition-disparition de l'instant, les vaches sont entièrement présentes dans le présent, pas d'autres dimensions, pas de projection ni de nostalgie. Elles ne sont rien d'autre que le présent.

Et enfin comme elles sont entièrement présentes dans le présent, elles sont sans intériorité, absolument sincères, ne disposant pas d'un *par devers soi*. L'animal est le temps qu'il est. Être pour l'animal c'est être le temps. Il coïncide avec lui-même. Tandis que pour l'être humain, l'intérieur ne coïncide pas avec l'extérieur et le présent est un imparfait, un avoir été, un « il y avait ».

Donc, observant ce troupeau de vaches, l'observateur, qui ne peut être, au début de cette *considération inactuelle*, que malade de l'histoire, malade de l'esprit de vengeance, éprouve un problème, s'étonne : comment un être inférieur à moi peut-il atteindre un bonheur supérieur à celui auquel je peux prétendre ? Parce qu'il oublie. Autre étonnement, en quoi suis-je incapable d'apprendre l'oubli ? La question étonne : l'oubli n'est pas ce qui empêche d'apprendre mais ce qu'il faudrait apprendre. Face à ce troupeau de ruminants domestiques l'homme expérimente le gouffre qui le sépare de l'animal, que le langage ne peut franchir, non pas à cause du silence des bêtes, qui n'est qu'une conséquence, mais à cause de l'incapacité humaine d'oublier, à cause du mode de vie historique. Est-ce donc cela l'abîme au dessus duquel l'étonnement tend la corde entre la bête et le surhomme ?

Les vaches et la rumination

L'oubli, voilà l'étonnant chez les vaches. Et bien plus étonnant : cet oubli est une force, l'oubli est premier par rapport à la mémoire et ce n'est que lorsqu'il est psychologisé qu'il paraît être un défaut de mémoire[15]. Force plastique, l'oubli permet à la réceptivité, à la possibilité d'excitation, d'être toujours souple, malléable, disposée à la nouveauté. Grâce à la force d'oubli, nos expériences, ce qu'on vit, ce qu'on absorbe (pendant que nous les digérons) restent aussi inconscients que le processus de nutrition physique. L'oubli permet de laisser les organes d'assimilation travailler sans que la conscience intervienne, l'oubli laisse la conscience non consciente de ce qui est en train d'être digéré. Si l'on passe du domaine de la vie à celui de la connaissance, apprendre n'est pas retenir, ni se souvenir, apprendre c'est assimiler. Et il est nécessaire que le travail d'assimilation soit accompagné d'oubli sur le plan de la faculté réceptrice. Tout ce que nous absorbons

ne devient pas plus conscient pendant que nous le digérons (ce qu'on pourrait appeler assimilation psychique) que le processus multiple de la nutrition physique qui est une assimilation par le corps[16].

D'un autre point de vue, oublier est une faculté, écrit Nietzsche, « faculté de sentir les choses, aussi longtemps que dure le bonheur, en dehors de toute perspective historique[17] ».

Ne plus savoir oublier, avoir cette force détériorée, est comparable – Nietzsche ajoute, bien plus comparable[18] (pourquoi sommes-nous obligés de comparer ce qui est la même chose ?) – à la dyspepsie, à un trouble de la digestion. Ce trouble digestif, comme le ressentiment, n'en finit jamais avec rien. L'excès de mémoire est du même ordre qu'une rumination qui n'en finit jamais.

Les vaches ne sont pas les seuls animaux ruminants, mais Nietzsche les préfère aux autres, car elles ne sont pas grégaires et ce sont des êtres sans berger (pour désigner celui qui s'occupe des vaches, on dit bouvier, cow-boy, comme s'il y avait quelque chose de bovin ou d'interne au troupeau chez celui qui s'en occupe).

La rumination ne se caractérise pas seulement par la lenteur, même si elle prend un certain temps, sa lenteur est relative à d'autres durées, celle de la nutrition, du repos. Nietzsche était, pour lui-même, très sensible aux relations de durées : durée de silence et durée de conversation, durée de digestion et durée de nutrition... La rumination répète intérieurement le broutage effectué à la surface du mufle. Quand on rumine, manger est mastiquer deux fois. Et rien ne peut être assimilé (en d'autres termes reconnu) qui n'ait été, à l'intérieur de l'organisme, rendu, réextériorisé, remâché. D'ailleurs la seule forme de rumination que l'on connaisse chez les humains consiste à ravalé son vomi.

Pourquoi remâcher ce qui l'a été une première fois ? Il s'agit de réduire herbes et fourrages de sorte qu'ils puissent être ingérés au-delà du rumen. Le rumen est une sorte de barrière qui renvoie la nourriture pour qu'elle acquière une certaine forme mais aussi une certaine qualité. La nourriture des vaches est extrêmement pauvre, elle ne nourrit pas d'elle-même, la rumination est un processus d'enrichissement interne, d'assimilation enrichissante.

Il y a deux sortes de rumination. La mauvaise rumination est liée au défaut d'oubli, à l'excès de sens historique et au ressentiment, rumination humaine qui ne cesse de renvoyer sans jamais assimiler. La bonne rumination, l'art de ruminer, est un modèle pour l'exercice de la pensée, pour la relation d'une pensée avec d'autres, la lecture, et pour l'art d'écrire, acquérir un style qui donne à ruminer. Bien sûr on peut prendre cela pour de mauvaises images et de banales comparaisons qui suivent la pente du langage figuré : on dévore un livre, on digère une nouvelle, on assimile quand on apprend et on en chie quand on ne comprend pas. L'effort ou la volonté moniste de la philosophie de Nietzsche fonde l'idée que

le principe de la connaissance philosophique ne se trouve pas dans la réflexion sur un pur objet ou dans la recherche portant sur une chose mais dans l'identification de la pensée avec la vie[19].

Qu'est-ce vivre sinon digérer ? Le grand film nietzschéen de Marco Ferreri, *La Grande bouffe*[20], montre qu'on ne meurt de rien d'autre que d'indigestion. Qu'est-ce penser alors sinon digérer ? Pourquoi, afin d'apprendre ce qu'est penser, lire, écrire, Nietzsche se tourne-t-il vers le système polygastrique des ruminants et non vers le système monogastrique humain ?

Cette question hante un chapitre de la quatrième partie d'*Ainsi parlait Zarathoustra, le mendiant volontaire*, qui présente des points communs avec les premiers paragraphes de la deuxième partie des *Considérations inactuelles* : un troupeau de vaches, quelqu'un qui leur parle, une question sur le

bonheur et une réponse attendue. Mais les différences sont bien plus remarquables. Les vaches ne sont pas découvertes par un regard, leur présence emplit l'air, leur souffle chaud affecte l'atmosphère, c'est ainsi que Zarathoustra les pressent. Il sent du chaud et du vivant, une émanation, un don. D'où vient ce souffle chaud qui touche l'âme ? Zarathoustra découvre des vaches au-dessus de lui dans la montagne (et non *sous ses yeux*), un troupeau agglutiné autour d'un homme qu'il ne voit pas et qui semble parler aux vaches qui semblent l'écouter. Zarathoustra ne croit pas qu'un homme puisse parler aux vaches ni que les vaches puissent l'écouter, il croit plutôt que l'homme est blessé et que les vaches l'entourent. Zarathoustra fend le troupeau et voit un homme parlant aux vaches, c'est une sorte de François d'Assise, un mendiant qui s'est volontairement débarrassé de sa richesse, mais qui n'a pu vivre parmi les pauvres. Il est allé des riches aux pauvres, des pauvres aux bêtes et enfin des bêtes aux vaches. Cet homme cherche le bonheur sur terre, la béatitude. Son discours est une parodie du sermon sur la montagne. Les vaches sont le royaume des cieux, la preuve qu'il n'y a de bonheur que sur terre, qu'il n'y a donc pas de salut. Il était - est-il sérieux ? - prêt d'apprendre des vaches le secret de la béatitude quand Zarathoustra est arrivé, en trouble fête, « car, le sais-tu bien, depuis une demi-matinée déjà je leur parlais et justement elles étaient sur le point de me renseigner[21] », mais on sent qu'à la différence de l'observateur des *Considérations inactuelles*, le mendiant sait qu'il y a quelque chose bien plus important à apprendre des vaches, dont dépend le bonheur, c'est l'art de ruminer. Toutefois, le mendiant volontaire est face à deux voies, celle des vaches et celle de Zarathoustra, *le vainqueur de la grande nausée*. Son erreur finale est de penser qu'en terme d'art de ruminer Zarathoustra est supérieur aux vaches.

Le thème de la richesse et de la pauvreté et donc celui du don traverse tout ce chapitre et on se demande quel est le rapport entre l'art de ruminer et l'art de donner, les deux arts que le mendiant a appris.

L'errance du mendiant volontaire montre qu'il n'a appris l'art de donner ni de ceux qui ont quelque chose ni de ceux qui n'ont rien (au sens de ceux qui n'ont pas ce que d'autres ont) mais, peut-être, de celles, les vaches, qui ne sont dans aucune relation d'avoir, de propriété avec quoi que ce soit. Le mendiant volontaire a-t-il appris *le plus rusé des arts magistraux de la bonté* de celles qui *s'inventèrent la rumination* ? Quel lien y a-t-il alors entre l'art de donner et l'art de ruminer ?

Voici un poème tiré du recueil *Dithyrambes de Dionysos*, Zarathoustra dit ce poème, *De la pauvreté du plus riche*, titre que nous comprenons en rapport avec la rumination dont le principe est d'enrichir la pauvreté des herbes et du fourrage. Ce poème a eu un autre titre, *Zarathoustra trait les vaches*.

Dix ans déjà
Pas une goutte qui m'ait atteint,
Pas un souffle humide, pas une rosée d'amour
- terre altérée de pluie...
J'implore aujourd'hui ma sagesse
de ne pas se faire avare de cette aridité :
déborde toi-même, distille toi-même ta rosée,
fais-toi toi-même pluie pour ce désert roussi !

Jadis, j'ordonnai aux nuages
de s'écarter de mes montagnes,
- jadis, je leur criai : « Plus de lumière, êtres obscurs ! »
Aujourd'hui, je les conjure de venir :
faites sur moi de l'ombre avec vos pis !
Je veux vous traire,
ô vaches des hauteurs !

Sur mes terres je répandrai
Sagesse chaude comme lait, douce rosée d'amour^[22].

Sans doute le mythe égyptien de la vache du ciel est-il une source d'inspiration pour Nietzsche. Mais ces vaches des hauteurs sont multiples, elles ne sont pas le ciel, elles sont de lourds nuages qui passent dans le ciel bleu. Zarathoustra éprouve le problème : comment rechercher le désert, la sécheresse, sans devenir aussi sec que l'air, sans avoir une pensée aussi peu généreuse que le climat qui l'inspire, sans être une sorte de hérisson qui n'offre que ses piques. La rumination enseigne à la philosophie l'assimilation enrichissante par la recherche d'une atmosphère désertique, par un appauvrissement des savoirs et des influences, par une épreuve de la bêtise et, ce qui n'est pas la même chose, par le risque de l'idiotie. La rumination enseigne surtout à anéantir les limites entre l'extériorité et l'intériorité du point de vue de l'excitation ou de ce qui donne à penser. Il a fallu pour cela, par exemple, conjurer la trop grande richesse d'un savoir historique, guérir de la nausée historiciste, des indigestions du sens historique, la vie non historique des vaches offrait un remède. Toutefois comment faire en sorte que la production du désert n'affecte pas l'esprit de son aridité. Qu'a-t-on gagné avec un esprit grippe-pensées, avare, si peu éducateur ? Il reste à découvrir un exercice de la pensée qui affecte le milieu dans lequel elle a lieu, voilà ce que veut ici Zarathoustra. Traire les vaches du ciel est une façon de nommer *le plus rusé des arts magistraux de la bonté* : l'art de donner. Que donner ? La connaissance et la vie, la pensée identifiée à la vie. Donner la vie comme un sacrifice pour sauver on ne sait qui, on ne sait quoi ? Non. Donner la vie au possible.

BIBLIOGRAPHIE

- JASPERS, K. : *Nietzsche, une introduction à sa philosophie*. Paris : Gallimard « Tel », 1978.
LEOPARDI, G. : *Canti*. Paris : Poésies Gallimard, 1982.
NIETZSCHE, F. : Schopenhauer éducateur. In *Considérations inactuelles III*. Paris : Gallimard, 1988.
— De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie. In *Considérations inactuelles II*. Paris : Gallimard, 1990.
— *Ainsi Parlait Zarathoustra*. In *Œuvres philosophiques complètes*. Paris : Gallimard « Idées », 1972.
— *Dithyrambes de Dionysos*. In *Œuvres philosophiques complètes*. Paris : Gallimard, « Idées », 1975.
— *La Généalogie de la morale*. Paris : Gallimard, 1971.

^[1]) Cet article a été rédigé à l'Institut de Philosophie de l'Académie des Sciences Slovaque, dans le cadre du projet « Le présent de la philosophie » (Programme national de bourses de la République slovaque).

^[2]) « Âme n'est qu'un mot pour quelque chose dans le corps. » Nietzsche, F. : *Ainsi parlait Zarathoustra*. In *Œuvres philosophiques complètes*. Paris : Gallimard « Idées », 1972, p. 45.

^[3]) Nietzsche, F. : *La Volonté de puissance*, Tome I. Paris : Gallimard, 1948, § 69.

^[4]) Nietzsche, F. : Schopenhauer éducateur. In *Considérations inactuelles III*. Paris : Gallimard, 1988, §5.

^[5]) *Ibid.*

^[6]) Voir le cours de Michel Foucault : Nietzsche, la généalogie, donné en 1969-1970 au centre universitaire expérimental de Vincennes, en particulier le cours du 11 février 1970, p. 45. Disponible sur : <https://cinq-heures-dusoir.com/2016/11/11/notes-de-cours-foucault-vincennes/>.

^[7]) « Tant que l'on désire la vie comme un bonheur, on n'a pas dépassé du regard l'horizon animal, si ce n'est que l'on aperçoit plus consciemment ce que l'animal recherche par une aveugle impulsion. Mais nous faisons de même pendant la majeure partie de notre vie. D'habitude nous ne nous dégageons pas de l'animalité, nous sommes aussi de ces animaux qui semblent souffrir sans

raison. » Nietzsche, F. : Schopenhauer éducateur. Art. cit., §5.

^[8]) « L'esprit de vengeance, ô mes amis, voilà ce qui jusqu'à présent fut pour les hommes la meilleure réflexion ; et là où était peine, là toujours devait être châtement. » Nietzsche, F. : Ainsi parlait Zarathoustra. Op. cit., p. 179.

^[9]) Nietzsche, F. : Ainsi parlait Zarathoustra. Op. cit. 1, Des affections de joie et de souffrance.

^[10]) Version allemande, paraît-il, de Trifouillis-les-Oies.

^[11]) Nietzsche, F. : Par delà bien et mal, §230.

^[12]) Leopardi, G. : Canti. Paris : Poésie/Gallimard, 1982, p. 101.

^[13]) NIETZSCHE, F. : De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie, §1. In Considérations inactuelles II. Œuvres philosophiques complètes, II. Paris : Gallimard, 1990 (les trois premiers paragraphes).

^[14]) « Pourquoi ne me parles-tu pas de ton bonheur, pourquoi restes-tu là à me regarder ? ». NIETZSCHE, F. : De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie. Op. cit., §1, p. 95.

^[15]) NIETZSCHE, F. : La Généalogie de la morale. Paris : Gallimard, 1971, 2^e dissertation, §1.

^[16]) *Ibid.*

^[17]) NIETZSCHE, F. : De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie. Op. cit., §1, p. 96.

^[18]) NIETZSCHE, F. : La Généalogie de la morale. Op. cit., 2^e dissertation, §1.

^[19]) JASPERS, K. : Nietzsche, introduction à sa philosophie. Paris : Gallimard « Tel », 1978, p. 387.

^[20]) FERRERI, M. : La grande bouffe (La grande abbuffata), 1973.

^[21]) Nietzsche, F. : Ainsi parlait Zarathoustra. Op. cit. 4, Le Mendiant volontaire.

^[22]) NIETZSCHE, F. : Dithyrambes de Dionysos. In Œuvres philosophiques complètes. Paris : Gallimard « Idées », 1975, pp. 72-79. Les deux premières strophes citées sont p. 73. Ce poème a inspiré Yannick Haenel qui, dans *Les Renards pâles*, écrit : « Abreuve-toi au désert. Il suscitera pour toi sa rosée. »

André Scala

IDBL École d'Art Intercommunale

24, avenue de Saint-Véran

04 000 Digne-les-Bains

The Mysteries of the Zolian Beast

Few French writers have pushed the love of animals as far as Emile Zola. To the somewhat Rousseauist eyes of the French writer, the animal is always good and man, animated by a "fraternal tenderness" towards him, has a sacred duty to defend this mute and fragile companion against hunger and cruelty. But where does the human bestiality come from, since we do not keep it from animals? In theory, Zola begins by imputing it to the incompatible "shock of temperaments" (*Thérèse Raquin*), then he explains it by misery (*Germinal*) or analysis it as degeneration, a "hereditary crack" (*The Human Beast*). The article examines in detail how the "bad Beast" works in practice, in *Germinal's* text. It proves that the way Zola uses this notion corresponds in fact very vaguely to his own naturalist theories. The Beast is a curious relative of the Christian devil, on the one hand, and of the evil deities of paganism, on the other. Omnipresent and polymorphic, absolutely not "scientific", contrary to what Zola claims, but very suggestive on the poetic level, the Beast remains one of the most striking metaphors of evil that the ending nineteenth century have invented.

Keywords: French literature, Émile Zola, Beast, naturalism, evil

Rares sont les écrivains français qui ont poussé l'amour des bêtes aussi loin qu'Émile Zola.^[1] Enfant, il refusait déjà les boissons préparées par sa mère s'il ne pouvait pas les partager avec une petite chatte blanche. Adulte, il est devenu végétarien par conviction^[2]. Installé à Batignolles, il y a ouvert un poulailler et construit lui-même une niche pour son chien Bernard. Toute sa vie durant, il a été accompagné de chiens des tailles et des races les plus diverses^[3], sans jamais être capable de se séparer, ne serait-ce que pour quelques semaines, de ces amis muets.

À Médan, au moment où il épouse définitivement une vie de bourgeois aisé, Zola établit une véritable ferme avec un cheval appelé Bonhomme, plusieurs vaches, des lapins, des cobayes, de nombreux chiens et chats, ainsi qu'une volière pour poules, pigeons, perruches et serins. L'écrivain inspecte régulièrement sa ménagerie, recherche des espèces rares pour l'élargir et veille avec soin aux croisements. Dans une île attenante, il aménage un cimetière de toutes les bêtes qui lui avaient jamais appartenu. À la ferme, il passe les meilleures années de sa célébrité littéraire et il y puise le réconfort lors des luttes éprouvantes de l'affaire Dreyfus. Même pendant son exil en Angleterre, où l'élevage de bêtes s'avère impossible, Zola s'arrange pour cohabiter avec une petite souris qu'il installe dans sa corbeille à papier.

Zola, théoricien de l'amour des bêtes

Sur le plan théorique également, l'écrivain ne cesse de s'interroger sur les relations existant entre l'homme et les animaux. Le 25 mai 1896, il se voit décerner un diplôme d'honneur par la Société protectrice des animaux et prononce à cette occasion un discours qui s'achève par une véritable déclaration d'amour :

Représentez-vous un instant l'homme seul et, tout de suite quel immense désert, quel silence, quelle immobilité, quelle tristesse affreuse ! Ne vous est-il pas arrivé de traverser quelque lande maudite, d'où la vie des bêtes s'est retirée, où l'on n'entend ni un chant, ni un cri, ni le frôlement d'un corps, ni le palpitemment d'une aile ? Quelle désolation, comme le cœur se serre, comme on hâte le pas, comme on se sent mourir d'être seul, de ne plus avoir autour de soi la chaleur des bêtes, l'enveloppement de la famille vivante ! Et qui donc peut dire qu'il n'aime pas les bêtes, puisqu'il a besoin d'elles, pour ne pas se sentir seul, terrifié et désespéré ?

[...]

Aimons-les parce qu'elles sont l'ébauche, le tâtonnement, l'essai d'où nous sommes sortis, avec notre perfection relative ; aimons-les parce que s'il y a autre chose en nous, elles n'ont en elles rien

qui ne soit nôtre ; aimons-les parce que, comme nous, elles naissent, souffrent et meurent ; aimons-les, parce qu'elles sont nos sœurs cadettes, infirmes et inachevées, sans langage pour dire leurs maux, sans raisonnement pour utiliser leurs dons ; aimons-les parce que nous sommes les plus intelligents, ce qui nous a rendu les plus forts ; aimons-les, au nom de la fraternité et de la justice, pour honorer en elles la création, pour respecter l'œuvre de vie et faire triompher notre sang, le sang rouge qui est le même dans leurs veines et dans les nôtres[4].

Ce texte représente une sorte de défi, de programme politique ou, du moins, une réponse publique aux questions fondamentales que Zola s'est posées deux mois auparavant dans son fameux article intitulé « L'amour des bêtes » et publié dans *Le Figaro* :

Pourquoi la souffrance d'une bête me bouleverse-t-elle ainsi ? Pourquoi ne puis-je supporter l'idée qu'une bête souffre, au point de me relever la nuit, l'hiver, pour m'assurer que mon chat a bien sa tasse d'eau ? Pourquoi toutes les bêtes de la création sont-elles mes petites parentes, pourquoi leur idée seule m'emplit-elle de miséricorde, de tolérance et de tendresse[5] ?

Le texte continue par une longue et poignante narration de l'agonie de Fanfan, un griffon fou que Zola avait jadis adopté et soigné, et s'achève par un appel adressé à l'humanité qui devrait mieux protéger les animaux de la souffrance et mieux communiquer avec eux. En effet, aux yeux quelque peu rousseauistes de l'écrivain français, la bête est toujours bonne et l'homme, animé d'une « tendresse fraternelle[6] » à son égard, a un devoir sacré de défendre ce compagnon muet et fragile contre la faim et la cruauté.

Les chevaux martyrs du *Germinal*

Afin d'illustrer cette pitié zolienne pour les animaux qui souffrent, il suffit de rappeler l'histoire de Bataille et Trompette, deux chevaux-amis de *Germinal*. Doyen de la mine, Bataille mène depuis dix ans une « existence de sage », entre le travail dur dans les couloirs souterrains et des rêveries mélancoliques brodées autour des paysages perdus de son enfance :

Quelque chose brûlait en l'air, une lampe énorme, dont le souvenir exact échappait à sa mémoire de bête. Et il restait la tête basse, tremblant sur ses vieux pieds, faisant d'inutiles efforts pour se rappeler le soleil[7].

Lorsque les mineurs descendent Trompette, un autre cheval de trois ans, Bataille, hume longuement ce camarade tombé du ciel, sentant le soleil et les herbes. Il se prend pour lui d'une tendresse particulière : « On aurait dit la pitié affectueuse d'un vieux philosophe, désireux de soulager un jeune ami, en lui donnant sa résignation et sa patience » (*GM*, p. 181). Remarquons au passage que l'amitié entre les deux chevaux s'avère le sentiment le plus pur, le plus authentique et le moins intéressé de toutes les relations décrites dans *Germinal*. Malgré sa solidarité avec les misérables, Zola ne décrit pas les mineurs avec autant de sympathie que les bêtes. Leurs raisonnements, les manifestations de leurs sentiments tout comme les relations au sein de leurs familles ne sont jamais complètement dépourvus de calcul...

Lorsque le malheureux Trompette, qui ne s'est jamais habitué à la vie de la mine, meurt dans un accident, Bataille réagit avec beaucoup d'émotivité. Il se met

à le flairer désespérément, avec des reniflements courts, pareils à des sanglots. Il le sentait devenir froid, la mine lui prenait sa joie dernière, cet ami tombé d'en haut, frais de bonnes odeurs, qui lui rappelaient sa jeunesse au plein air. Et il avait cassé sa longe, hennissant de peur, lorsqu'il s'était aperçu que l'autre ne remuait plus. (*GM*, p. 401)

Traînant le cadavre de son ami par les galeries étroites de la mine, Bataille atteint une sorte de

révélation existentielle, avant de sombrer dans la dépression :

[...] c'était fini, le camarade ne verrait plus rien, lui-même serait ainsi ficelé en un paquet pitoyable, le jour où il remonterait par là. Ses pattes se mirent à trembler, le grand air qui venait des campagnes lointaines l'étouffait ; et il était comme ivre, quand il rentra pesamment à l'écurie. (*GM*, p. 401)

Tant que le mot « bête » désigne un véritable animal, il reste très positivement connoté dans les romans zoliens. Il en va de même des occurrences métaphoriques du mot qui renvoient à certaines qualités de femmes et de mères : ainsi, pour nourrir sa fille Estelle, la Maheude sort « au grand jour sa mamelle de bonne bête nourricière » (*GM*, p. 103). De la même manière, à la fin du livre, quand il regarde cette pauvre femme qui a tout perdu, Étienne Lantier est ému de son « corps de bonne bête trop féconde, déformée sous la culotte et la veste de toile » (*GM*, p. 497).

En effet, si l'univers zolien regorge d'atrocités et de « bestialités » (pour utiliser ce mot éminemment naturaliste) entre hommes, impossible d'y trouver l'exemple d'un animal cruel.

La bête dans l'homme

D'où vient alors la bestialité humaine, puisque nous ne la tenons pas des animaux ? En théorie, Zola commence par l'imputer au « choc de tempéraments » incompatibles (*Thérèse Raquin*), puis il l'explique par la misère (*Germinal*) ou l'analyse comme une dégénérescence, une « fêlure héréditaire » (*La Bête humaine*)^[8]. Examinons désormais comment cette « mauvaise bête » fonctionne en pratique, dans le texte de *Germinal*. Nous allons voir que l'usage que Zola en fait ne correspond que très vaguement à ses théories naturalistes : certains hommes ne se font posséder par la bête qu'occasionnellement, tel le jaloux Chaval qui, pris de rage au cours d'une rixe, « ru[e] comme une bête » et « vis[e] le ventre [d'Étienne] pour le crever du talon » (*GM*, p. 384). Ou bien ce même Étienne lorsque, « d'un coup de poing irraisonné, furieux, il abat [Jeanlin] près du corps » (*GM*, p. 392) d'un jeune soldat que l'enfant vient d'assassiner.

Il y en a même qui portent la bête en eux pendant de longues années avant qu'elle ne soit réveillée par la pauvreté, la fatigue et la faim. Comme dans le cas du vieux mineur Bonnemort qui, atteint de bronchite chronique et à demi paralysé, sommeille tranquillement sur sa chaise jusqu'au moment où Cécile Grégoire, fille de riches actionnaires de la mine, ne s'approche de lui par curiosité :

Attirés, tous deux restaient l'un devant l'autre, elle florissante, grasse et fraîche des longues paresse et du bien-être repu de sa race, lui gonflé d'eau, d'une laideur lamentable de bête fourbue, détruit de père en fils par cent années de travail et de faim. Au bout de dix minutes, lorsque les Grégoire, surpris de ne pas voir Cécile, rentrèrent chez les Maheu, ils poussèrent un cri terrible. Par terre, leur fille gisait, la face bleue, étranglée. À son cou, les doigts avaient laissé l'empreinte rouge d'une poigne de géant. (*GM*, p. 469)

Le narrateur et la police finissent par conclure à

un coup de brusque démente, à une tentation inexplicable de meurtre, devant ce cou blanc de fille. Une telle sauvagerie stupéfiante, chez ce vieil infirme qui avait vécu en brave homme, en brute obéissante, contraire aux idées nouvelles. Quelle rancune, inconnue de lui-même, lentement empoisonnée, était-elle donc montée de ses entrailles à son crâne ? L'horreur fit conclure à l'inconscience, c'était le crime d'un idiot. (*GM*, pp. 469-470)

Malgré la tonalité mélodramatique du passage, il ne sort toujours pas des représentations naturalistes de l'ouvrier comme une « bonne bête » que seule une vie remplie de malheur et

d'injustice finit par faire dévier vers le crime. Mais que faire des meurtriers nés ? En effet, chez certains, la bête se manifeste de manière continue, à partir de leur naissance, de sorte qu'ils la portent toujours en eux, solidement imprégnée dans leur chair. Pensons à Jeanlin, cet enfant estropié, vicieux et sadique des Maheu qui devient assassin à onze ans. Le texte de *Germinal* le décrit respectivement comme un « singe blafard et crépu[9] » (*GM*, p. 15) ; une « bête malfaisante et voleuse » (*GM*, p. 253) ; « une ombre mouvante, une bête rampante et aux aguets, [qu'on reconnaît tout de suite], à son échine de fouine, longue et désossée » ; un « chat sauvage » (*GM*, p. 253) ; « une bête rôdante » (*GM*, p. 460), etc.

Imputer la monstruosité fondamentale de Jeanlin, qui cumule pratiquement toutes les perversions imaginables par Zola[10], à la seule hérédité serait oublier que les mêmes parents ont conçu, à quelques années d'intervalle, une véritable sainte. En effet, Alzire Maheu, la petite bossue de huit ans à l'intelligence précoce dédie toute sa courte vie à la famille qu'elle sert sans faille comme une petite ménagère. C'est elle qui sauve la petite Estelle de l'étouffement, qui s'occupe de Lénore et Henri et les empêche de se chamailler, qui fait la cuisine pour tous les Maheu, qui se laisse battre par les gardiens de la Compagnie quand elle glane illégalement les restes de charbon pour chauffer ses frères et sœurs. Ayant généreusement laissé toute nourriture aux autres, Alzire meurt de faim et de froid sur une chaise près du fourneau refroidi. Même dans son agonie, elle veille à ne pas faire trop de bruit pour ne pas inquiéter ses parents. Elle se contente de « ri[re] doucement » (*GM*, p. 374) et d'expirer avant l'arrivée du médecin, trop pressé de constater les ravages de la famine dans tout le coron.

Comme le jour et la nuit, une sainte et un monstre, Jeanne d'Arc et Gilles de Rais..., Alzire et Jeanlin, ces deux enfants à la fois infirmes et précoces ont tout pour s'opposer dans une complémentarité bien plus mythique que scientifique ou héréditaire. L'un incarne la bête mauvaise, l'autre une proie consentante qui se jette par sacrifice dans la gueule du mal pour en sauver les autres. Jumeaux stellaires, voués aussi inexplicablement à la sainteté ou à la damnation, le frère et la sœur apparaissent simultanément ou alternativement dans la plupart des scènes de la vie familiale des Maheu. Le lecteur n'a ainsi pas de doute que leurs destins sont à interpréter l'un par rapport à l'autre.

Les femmes en délire

Si la bête sommeille en certains individus et anime ouvertement la vie d'autres, elle a aussi cette curieuse tendance à s'emparer des foules entières. *Germinal* offre à ce titre un exemple fascinant dans la scène du lynchage de Maigrat. Il s'agit d'un épicier avare qui bat sa femme et louche celles des mineurs, désireux de se faire payer la marchandise, de plus en plus rare, par des services sexuels. À mesure que la grève avance et les rebelles deviennent de plus en plus affamés, la boutique de Maigrat est régulièrement assiégée par eux, puis prise d'assaut. Voulant empêcher le pire, le propriétaire compte rentrer chez lui par le toit et barricader les pièces par encore atteintes de la maison. La foule l'aperçoit grimper sur des tuiles et se met à crier : « Regardez ! regardez !... Le matou est là-haut ! au chat, au chat ! [...] Au chat ! au chat !... Faut le démolir ! » (*GM*, p. 349) Maigrat prend peur de recevoir des pierres dans le visage, ses mains glissent, il tombe du toit et s'ouvre le crâne à l'angle d'une borne de la route. Stupéfaits, les mineurs s'arrêtent, demeurent silencieux et font tomber les haches avec lesquelles ils étaient en train de défoncer les portes. Or, tandis que les hommes observent une certaine piété, leurs compagnes commencent à se déchaîner :

Tout de suite, les huées recommencèrent. C'étaient les femmes qui se précipitaient, prises de l'ivresse du sang.

- Il y a donc un bon Dieu ! Ah ! cochon, c'est fini !

Elles entouraient le cadavre encore chaud, elles l'insultaient avec des rires, traitant de sale gueule sa tête fracassée, hurlant à la face de la mort la longue rancune de leur vie sans pain.

- Je te devais soixante francs, te voilà payé, voleur ! dit la Maheude, enragée parmi les autres. Tu ne me refuseras plus de crédit... Attends ! Attends ! il faut que je t'engraisse encore. De ses dix doigts, elle grattait la terre, elle en prit deux poignées, dont elle lui emplit la bouche, violemment.

- Tiens ! mange donc !... Tiens ! mange, mange, toi qui nous mangerais ! (GM, p. 349)

Il s'ensuit une scène incroyable dont la cruauté dépasse largement tout contexte des luttes de classe et penche, une fois de plus, vers le mythologique, le rituel :

[Les femmes] tournaient en le flairant, pareilles à des louves. Toutes cherchaient un outrage, une sauvagerie qui les soulageât.

On entendit la voix aigre de la Brûlé.

- Faut le couper comme un matou !

- Oui, oui ! au chat ! au chat !... Il en a trop fait, le salaud !

Déjà, la Mouquette le déculottait, tirait le pantalon, tandis que la Levaque soulevait les jambes. Et la Brûlé, de ses mains sèches de vieille, écarta les cuisses nues, empoigna cette virilité morte.

Elle tenait tout, arrachant, dans un effort qui tendait sa maigre échine et faisait craquer ses grands bras. Les peaux molles résistaient, elle dut s'y reprendre, elle finit par emporter le lambeau, un paquet de chair velue et sanglante, qu'elle agita, avec un rire de triomphe :

- Je l'ai ! je l'ai !

- Ah ! bougre, tu n'empliras plus nos filles !

- Oui, c'est fini de te payer sur la bête, nous n'y passerons plus toutes, à tendre le derrière pour avoir un pain.

- Tiens ! je te dois six francs, veux-tu prendre un acompte ? moi, je veux bien, si tu peux encore ! Cette plaisanterie les secoua d'une gaieté terrible. Elles se montraient le lambeau sanglant, comme une bête mauvaise, dont chacune avait eu à souffrir, et qu'elles venaient d'écraser enfin, qu'elles voyaient là, inerte, en leur pouvoir. Elles crachaient dessus, elles avançaient leurs mâchoires, en répétant, dans un furieux éclat de mépris :

- Il ne peut plus ! il ne peut plus !... Ce n'est plus un homme qu'on va foutre dans la terre... Va donc pourrir, bon à rien !

La Brûlé, alors planta tout le paquet au bout de son bâton ; et, le portant en l'air, le promenant ainsi qu'un drapeau, elle se lança sur la route, suivie de la débandade hurlante des femmes. Des gouttes de sang pleuvaient, cette chair lamentable pendait, comme un déchet de viande à l'étal d'un boucher. En haut, à la fenêtre, M^{me} Maigrat ne bougeait toujours pas ; mais sous la dernière lueur du couchant, les défauts brouillés des vitres déformaient sa face blanche, qui semblait rire. Battue, trahie à chaque heure, les épaules pliées du matin au soir sur un registre, peut-être riait-elle, quand la bande des femmes galopa, avec la bête mauvaise, la bête écrasée, au bout du bâton.

Cette mutilation affreuse s'était accomplie dans une horreur glacée. Ni Étienne, ni Maheu, ni les autres, n'avaient eu le temps d'intervenir : ils restaient immobiles, devant ce galop de furies ! (GM, pp. 350-351)

Telles les bacchantes, les ménades en transe^[11], les femmes de mineurs émasculent ainsi l'épicier et exhibent son sexe, le portant sur une pique à travers la ville, chantant et dansant dans une sorte de carnaval morbide duquel les hommes se voient exclus d'office. Remarquons au passage que c'est précisément dans cette scène là que le mot « bête » ainsi que des métaphores fondées sur l'animalité s'avèrent les plus présentes de tout le livre. D'une manière assez équivoque, la bête est ici personnifiée, d'une part, par le sexe du « vieux matou », un symbole de l'exploitation et du viol, et, d'autre part, par le délire des « louves », jadis humiliées et offensées, mais qui s'acharnent désormais sur le cadavre de leur oppresseur. Seuls les hommes, qui pourtant pillaient jusqu'ici la boutique, s'arrêtent devant cette explosion de l'animalité et, fascinés et incrédules, suivent en silence les orgies femelles. Bref, si dans l'état de la possession par la bête, les hommes se battent

(Chaval, Étienne), étranglent des jeunes filles (Bonnemort) ou tuent au couteau (Jeanlin), tout ceci bien individuellement, les femmes, elles – étant plutôt « bonnes bêtes nourricières » au sein de leur familles – ont besoin d'une collectivité, d'une véritable foule déchaînée pour faire valoir leur potentiel de cruauté[12]. Celle-ci ne s'avère après que d'autant plus terrifiante et malsaine.

Originaire du Sud, Étienne Lantier s'étonne de ces brusques accès de cruauté chez les mineurs qu'il attribue, en bon naturaliste, au tempérament local :

il s'effarait devant ces brutes démuselées par lui, si lentes à s'émouvoir, terribles ensuite, d'une ténacité féroce dans la colère. Tout le vieux sang flamand était là, lourd et placide, mettant des mois à s'échauffer, se jetant aux sauvageries abominables, sans rien entendre, jusqu'à ce que la bête fût soulevée d'atrocités. Dans son Midi, les foules flambaient plus vite, seulement elles faisaient moins de besogne. [...] les femmes surtout l'effrayaient, la Levaque, la Mouquette et les autres, agitées d'une fureur meurtrière, les dents et les ongles dehors, aboyantes comme des chiennes [...] (GM, p. 340)

Mais au-delà de ces différences régionales, sexuelles et « techniques », hommes, femmes, enfants précoces, tout le monde est susceptible de se faire gouverner et manipuler par la bête. (Il arrive même à la sainte Alzire de s'amuser à écouter les ébats sexuels des voisins dans le coron).

La bête dans de l'inanimé

Ce qui s'avère plus surprenant, c'est l'emprise de la bête sur certains lieux, objets ou machines. En effet, dès le début du roman, la mine elle-même est présentée comme une sorte de moloch préhistorique qui se nourrit d'hommes : « Et le Voreux, au fond de son trou, avec son tassement de bête méchante, s'écrasait davantage, respirait d'une haleine plus grosse et plus longue, l'air gêné par sa digestion pénible de chair humaine. » (GM, p. 12) Plus loin dans le texte, il « s'accroupi[t] de son air de bête mauvaise, vague, piqué de quelques lueurs de lanterne » (GM, p. 126). Et, suite à l'horrible explosion provoquée par l'anarchiste russe Souvarine, le moloch s'affaisse au fur et à mesure dans une série de secousses souterraines. Plusieurs heures durant, les mineurs suivent la lente destruction de l'ogre jusqu'à sa disparition définitive dans une sorte d'océan mythique :

Et l'on vit alors une effrayante chose, on vit la machine, disloquée sur son massif, les membres écartelés, lutter contre la mort : elle marcha, elle détendit sa bielle, son genou de géante, comme pour se lever ; mais elle expirait, broyée, engloutie. Seule, la haute cheminée de trente mètres restait debout, secouée, pareille à un mât dans l'ouragan. On croyait qu'elle allait s'émietter et voler en poudre, lorsque, tout d'un coup, elle s'enfonça d'un bloc, bue par la terre, fondue ainsi qu'un cierge colossal ; et rien ne dépassait, pas même la pointe du paratonnerre. C'était fini, la bête mauvaise, accroupie dans ce creux, gorgée de chair humaine, ne soufflait plus de son haleine grosse et longue. Tout entier, le Voreux venait de couler à l'abîme. [...] une berge se rompit, et le canal se versa d'un coup, en une nappe bouillonnante, dans une des gerçures. Il y disparaissait, il y tombait comme une cataracte dans une vallée profonde. La mine buvait cette rivière, l'inondation maintenant submergeait les galeries pour des années. Bientôt, le cratère s'emplit, un lac d'eau boueuse occupa la place où était naguère le Voreux, pareil à ces lacs sous lesquels dorment des villes maudites. (GM, p. 454)

Conclusion

Bref, celui qui s'attendrait de la part de Zola, ce darwiniste convaincu, à une explication phylogénétique de la « bête » serait déçu. N'ayant paradoxalement rien à voir avec nos ancêtres les animaux (qui en sont de pures victimes, comme les chevaux mangés par la mine du Voreux), cette force mystérieuse s'empare des hommes comme des femmes, des solitaires comme des foules, des machines comme des endroits géographiques pour les animaliser subitement, révéler toute leur

cruauté potentielle et les délaissent ensuite, pantelants et effarés, inertes et muets, jusqu'à l'attaque suivante. La bête est une curieuse parente du diable chrétien, d'une part, et des divinités maléfiques du paganisme, de l'autre. Elle semble bien profiter des injustices du capitalisme moderne, sans toutefois jamais se réduire à lui. Chez les adultes, elle peut emprunter des voies sexuelles, mais à nouveau, pas systématiquement. Chez les enfants et les objets, elle reste d'ailleurs hermaphrodite, tantôt ogre, tantôt géante. Omniprésente et polymorphe, absolument pas « scientifique », contrairement à ce que Zola prétend, mais d'autant plus suggestive sur le plan poétique, elle reste l'une des plus saisissantes métaphores du mal que le dix-neuvième siècle finissant n'ait inventées.

BIBLIOGRAPHIE

Bartha-Kovács, K : Loupe à la main : la construction médiatique de l'amateur, littérateur d'un genre nouveau au XVIII^e siècle. In BOULÉRIE, F. (éd.) : *La médiatisation du littéraire dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles*. Tübingen : Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2013, pp. 187-202.

Becker, C. - Gourdin-ServeniÈre, G. - Lavielle, V. : *Dictionnaire d'Émile Zola*. Suivi du *Dictionnaire des Rougon-Macquart*. Paris : Laffont, 1993.

BELGRAND, A. : Le personnage de Jeanlin dans *Germinal* : naissance d'un monstre. In PAGÈS, A. (éd.) : *Émile Zola. Lectures au féminin, avatars du roman naturaliste*, Les Cahiers naturalistes. Paris : Grasset-Fasquelle 1995, 41^e année, n°69, pp. 139-148.

BERTRAND-JENNINGS, C. : *L'Éros et la femme chez Zola : de la chute au paradis retrouvé*. Paris : Klincksieck, 1977.

HAMON, P. : *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève : Droz, 2012.

Mitterand, H. : *Zola, tel qu'en lui-même*. Paris : PUF, 2009.

ZOLA, É. : Discours prononcé lors de l'assemblée de la Société protectrice des animaux. In *Le Figaro* du mardi 26 mai 1896, p. 3.

— *Germinal*. In *Œuvres complètes illustrées*. Paris : Bibliothèque Charpentier, 1906.

— L'amour des bêtes. In *Le Figaro* du 24 mars 1896. Repris dans *Nouvelle campagne* [1896]. Paris : Bibliothèque-Charpentier, 1897, pp. 85-97.

[1] Cet article s'inscrit dans le projet scientifique « Progres Q14 - Krize racionality a moderní myšlení » et a été soutenu par le Projet Européen du Développement Régional « Créativité et adaptabilité comme conditions du succès de l'Europe dans un monde interconnecté » (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

[2] Mitterand, H. : *Zola, tel qu'en lui-même*. Paris : PUF, 2009, p. 287.

[3] Ne citons que les plus connus : Bertrand, Raton, un petit chien tapageur, Fanfan le griffon, le bouledogue Bataille, Voriot le chien de garde, et un spitz noir nommé avec humour Hector Pinpin 1^{er} de Coq Hardi.

[4] ZOLA, É. : Discours prononcé lors de l'assemblée de la Société protectrice des animaux. In *Le Figaro* du mardi 26 mai 1896, p. 3.

[5] ZOLA, É. : L'amour des bêtes. In *Le Figaro* du 24 mars 1896, repris dans *Nouvelle campagne* [1896]. Paris : Bibliothèque-Charpentier, 1897, p. 85.

[6] ZOLA, É. : Discours prononcé lors de l'assemblée de la Société protectrice des animaux. In *Le Figaro* du mardi 26 mai 1896, p. 3.

[7] ZOLA, É. : *Germinal*. In *Œuvres complètes illustrées*. Paris : Bibliothèque Charpentier, 1906, p. 54. Toutes les références seront renvoyées à cette édition, comme GM.

[8] BECKER, C. - GOURDIN-SERVENIÈRE, G. - LAVIELLE, V. : *Dictionnaire d'Émile Zola*. Suivi du *Dictionnaire des Rougon-Macquart*. Paris : Laffont, 1993, pp. 84, 114-115 et 296.

[9] Pour le singe en tant que caricature de l'humain, voir Bartha-Kovács, K : *Loupe à la main : la*

construction médiatique de l'amateur, littérateur d'un genre nouveau au XVIII^e siècle. In BOULERIE, F. (éd.) : La médiatisation du littéraire dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles. Tübingen : Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2013, pp. 187-202.

^[10]) BELGRAND, A. : Le personnage de Jeanlin dans *Germinal* : naissance d'un monstre. In PAGÈS, A. (éd.) : *Émile Zola. Lectures au féminin, avatars du roman naturaliste*, Les Cahiers naturalistes. Paris : Grasset-Fasquelle 1995, 41^e année, n°69, p. 145.

^[11]) BERTRAND-JENNINGS, C. : *L'Éros et la femme chez Zola : de la chute au paradis retrouvé*. Paris : Klincksieck, 1977, p. 128.

^[12]) HAMON, P. : *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève : Droz, 2012, p. 398.

Eva Voldřichová Beránková
Université Charles
Faculté des Lettres
Institut d'Études Romanes
Nám. Jana Palacha 2, 116 38 Prague

« *Plus quam civilia bella* » (Victor Hugo : *Quatrevingt-treize*) : bestiality and cruelty in “Roman de l’Ouest”

So called “Western roman”, focused on the period of the civil wars during the French revolution between the republicans and the royalists (war of Vendée and “Chouannerie”) represents an important phenomena of the French historical novel in the 19th century. It’s connected with the names of such authors like Victor Hugo or Honoré de Balzac. The article deals with the motifs of cruelty and bestiality, typical for this type of literature. Firstly, the article will point to the origin of this theme in the Vendée literature, connected with the extremely violent character of the civil war. Afterwards, the article will expose some typical forms of this theme: description of terrors and brutality, figures of Chouans presented as savages and characters of mans-monsters. Finally, we will talk about a connection between the theme of the violence and the ideological dimension of the Western roman.

Keywords: French literature, 19th century, historical novel, animality

Dans le présent article, nous voudrions aborder le thème de l’animalité dans le domaine de la littérature historique, plus précisément dans le « Roman de l’Ouest » qui traite de la guerre civile pendant la Révolution française. La représentation de l’histoire dans ce type de littérature est étroitement liée aux motifs de la violence, de la cruauté et de la bestialité humaine. Tout d’abord, nous expliquerons la notion de « Roman de l’Ouest » en évoquant les raisons de sa popularité tout au long du XIX^e siècle. Nous parlerons ensuite de son arrière-plan historique qui explique l’importance du motif de l’animalité et de la sauvagerie dans la littérature fictionnelle. Ensuite, nous démontrerons les formes typiques de la représentation de la violence et de la sauvagerie et nous évoquerons l’emploi de ces motifs dans le plan idéologique des romans.

Le Roman de l’Ouest et sa popularité

Tout d’abord, il nous semble nécessaire d’expliquer le terme de « Roman de l’Ouest » que nous employons tout au long de notre article. Nous pouvons définir le Roman de l’Ouest comme « l’ensemble des récits fictionnels en prose qui prennent pour cadre l’insurrection de la Vendée et la Chouannerie[1] ». Cette notion, employée par les auteurs de l’ouvrage collectif *Les Romans de la Révolution*, permet de regrouper tous les textes qui relatent plusieurs événements historiques et qui se déroulent dans un espace temporel et géographique considérablement vaste. Le Roman de l’Ouest commence son existence presque parallèlement avec les événements traités (autour de 1800) et il se développe tout au long du XIX^e siècle. Sa tradition se prolonge jusqu’à la fin du XX^e siècle[2] mais nous n’évoquerons ici que des textes publiés avant 1900.

Les événements décrits par le Roman de l’Ouest, les guerres de Vendée et la Chouannerie, avaient sans doute un grand potentiel d’inspiration pour les écrivains et pour les lecteurs. Les raisons de leur popularité sont multiples. D’abord, il s’agissait d’une matière « en marge », ignorée souvent par l’Histoire avec un H majuscule[3], matière qui avait une forte dimension pittoresque. De plus, les événements liés aux insurrections royalistes fournissaient aux écrivains un vaste répertoire de thèmes « romanesques » : grandes passions, exaltation pour la cause royaliste ou pour la République, exemples d’héroïsme et de bravoure, cruautés sans précédent, etc. Une autre raison, souvent évoquée par les écrivains, relève des connotations politiques et idéologiques liées à cette période de l’histoire. Et finalement, certains auteurs avaient des motivations personnelles pour exploiter ce thème, surtout ceux qui venaient des régions occidentales comme Barbey d’Aurevilly.

La popularité de la thématique fut énorme. La liste des œuvres vendéennes ou chouannes de l’époque donnée (1799-1900) se compose ainsi de plus de soixante-dix titres, sans compter les nouvelles publiées exclusivement dans divers journaux[4]. Le répertoire du Roman de l’Ouest comprend des ouvrages célèbres, comme ceux de Balzac (*Les Chouans ou la Bretagne en 1799*), de

Victor Hugo (*Quatrevingt-treize*) ou de Barbey d'Aurevilly (*L'Enfermé, Le Chevalier des Touches*). Mais il y a aussi des œuvres moins connues de certains « grands noms littéraires » (p. ex. *Cadio* de George Sand ou *Comte de Chanteleine* de Jules Verne) et finalement des titres complètement oubliés aujourd'hui (le roman anonyme *L'Orpheline de la Vendée* paru en 1824, la grande fresque romanesque *Les Bleus et les Blancs* d'Etienne Arago). Le Roman de l'Ouest s'avère être un phénomène vaste et complexe qui recouvre une multitude d'approches, de discours et de genres. Par son ampleur, il traduit en effet la complexité de l'évolution politique, philosophique et culturelle du XIX^e siècle.

L'arrière-plan historique du Roman de l'Ouest : la guerre civile

Comme nous l'avons dit dans l'introduction, le motif de la violence et de l'animalité joue un rôle important dans notre corpus. Ce fait s'explique déjà par l'arrière-plan historique de ce type de littérature. Analogiquement au terme « Roman de l'Ouest », nous pouvons parler des « guerres de l'Ouest », c'est-à-dire de la série d'insurrections royalistes et de guerres civiles pendant la Révolution dans les régions occidentales de la France. Ces guerres représentent elles-mêmes une problématique extrêmement compliquée car elles recouvrent plusieurs réalités historiques (la guerre de Vendée et la Chouannerie sont deux événements connectés mais distincts à la fois^[5]), chronologiques (les guerres se déroulent dans les années 1793-1799, puis de nouveau en 1814 pendant les Cent-Jours et même en 1832 avec l'insurrection de la duchesse de Berry contre la monarchie de Juillet) et géographiques (les révoltes se déroulent sur le vaste territoire de la Vendée, de la Bretagne, du Maine et de la Basse-Normandie).

Le conflit dans l'Ouest a éclaté entre deux partis, caractérisés par leur couleur : d'un côté, ce sont les « Blancs » (insurgés, royalistes), révoltés contre le pouvoir de la République ; de l'autre, ce sont les « Bleus », les républicains (appelés aussi « les patauds », c'est-à-dire les patriotes) représentés surtout par les forces de l'ordre, par l'armée et par les élites citadines. Par conséquent, tout le discours sur ces événements, fictionnel ou non, est influencé par un imaginaire polarisé, fondé sur l'opposition de deux partis, de deux systèmes de valeurs. Ce qui est aussi caractéristique pour cette guerre civile, c'est le fait qu'elle est accompagnée, de part et d'autre, d'une brutalité extrême. Les massacres, les meurtres, les exécutions sommaires sont à l'ordre du jour. Le parti le plus engagé dans ces horreurs, il faut l'avouer, a été celui des républicains. Les Bleus cherchaient à éliminer par tous les moyens le soulèvement qui menaçait l'existence même de la République^[6]. D'où les « noyades » de Nantes, c'est-à-dire les exécutions des royalistes dans la Loire, d'où l'engagement des « colonnes infernales » au printemps 1794 qui ont ravagé toute la Vendée. À la férocité des Bleus, les Blancs ont répondu par les embuscades, par les assassinats des patriotes et par les meurtres des prisonniers. On estime ainsi les pertes humaines entre 120 000 et 200 000. Toutes ces horreurs fascinent et terrifient à la fois et elles passionnent les historiens jusqu'à nos jours : rappelons la discussion autour du terme « génocide franco-français^[7] ». Génocide ou non, toujours est-il que la cruauté et la barbarie étaient la dimension sombre mais toujours présente des guerres de l'Ouest. Cet aspect a ainsi influencé l'image postérieure des guerres (les répressions républicaines et le martyre de la population représentent l'aspect fondamental du « mythe vendéen^[8] ») et il a été largement exploité aussi par les écrivains. La violence et la sauvagerie, confirmées par les témoignages et par les sources historiques, entrent ainsi dans le champ de la fiction.

Le thème de la cruauté et de la sauvagerie dans le Roman de l'Ouest et ses variantes

L'ensemble des récits qui forment le Roman de l'Ouest se distingue par certains traits ou motifs caractéristiques, employés par un grand nombre de romanciers : emploi de stéréotypes historiques, présence récurrente de certains schémas narratifs (motif des frères ennemis, de l'amour impossible entre deux protagonistes des camps opposés), scènes typiques (messe clandestine, répressions des

« colonnes infernales », embuscades des Chouans), types de personnages (bon prêtre réfractaire, jeune aristocrate innocente, paysan dévot, soldat héroïque ou cruel et lâche, etc[9]). Le motif de la violence, de la sauvagerie, voire de l'animalité est sans doute un de ces « lieux communs » importants. Il est présent sous différentes formes dans tous les récits et il joue le rôle central dans la représentation des guerres de l'Ouest. Nous avons essayé de classer ces motifs en trois grandes catégories que nous voudrions illustrer et concrétiser par les textes.

La première, c'est la description d'une certaine ambiance générale de la guerre civile, saturée par la violence et par la bestialité. La seconde catégorie est représentée par les motifs pittoresques des régions occidentales, en marge de la civilisation, dont les habitants sont décrits parfois comme des sauvages primitifs. Enfin, le Roman de l'Ouest semble être particulièrement riche en personnages monstrueux, déformés psychiquement ou physiquement. Ces hommes-animaux représentent la dernière catégorie de l'animalité dans nos romans analysés.

L'ambiance sinistre de la guerre civile : violence, cruauté, sauvagerie

Le soulèvement de la Vendée et la Chouannerie se distinguent par une proportion énorme de férocité, comme nous l'avons déjà constaté. Dans les conditions de « la guerre encore plus que civile[10] », face à la bestialité et la violence, l'homme se déshumanise et devient animal. Il s'agit d'une autre sorte d'horreur que la Terreur à Paris, organisée et « rationalisée » par l'intermédiaire du Tribunal révolutionnaire. En Vendée, c'est la guerre sans loi ni foi, accompagnée des cruautés sans bornes et de la violence omniprésente. La dimension catastrophique du conflit attire et fascine un grand nombre d'écrivains. En guise d'exemple, regardons deux romans symptomatiques de cet aspect de la bestialité : *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo et *Sous la hache* d'Élémer Bourges.

Victor Hugo se classe parmi les auteurs qui décrivent le conflit comme une catastrophe immense, destructrice aussi bien pour les Blancs que pour les Bleus. Hugo démontre les conséquences désastreuses de la guerre pour la France :

L'épouvante de huit années, le ravage de quatorze départements, la dévastation des champs, l'écrasement des moissons, l'incendie des villages, la ruine des villes, le pillage des maisons, le massacre des femmes et des enfants, la torche dans les chaumes, l'épée dans les cœurs, l'effroi de la civilisation, l'espérance de M. Pitt ; telle fut cette guerre, essai inconscient de parricide[11].

Tout au long de *Quatrevingt-treize*, le motif de la violence et de la bestialité souligne cette tragédie :

Le lendemain était expédié dans toutes les directions un ordre du Comité de salut public enjoignant d'afficher dans les villes et villages de Vendée et de faire exécuter strictement le décret portant peine de mort contre toute connivence dans les évasions de brigands et d'insurgés prisonniers. Ce décret n'était qu'un premier pas ; la Convention devait aller plus loin encore. Quelques mois après, le 11 brumaire an II (novembre 1793), à propos de Laval qui avait ouvert ses portes aux Vendéens fugitifs, elle décréta que toute ville qui donnerait asile aux rebelles serait démolie et détruite. De leur côté, les princes de l'Europe avaient déclaré que tout Français pris les armes à la main serait fusillé, et que, si un cheveu tombait de la tête du roi, Paris serait rasé. Sauvagerie contre barbarie[12].

Cette dimension de *Quatrevingt-treize* démontre comment Victor Hugo utilise son roman historique pour communiquer avec le présent. *Quatrevingt-treize*, publié en 1874, a été écrit dans sa forme définitive sous le choc de la Commune de Paris et de son écrasement[13]. Si Hugo parle à ses contemporains des violences et des barbaries de la guerre civile, c'est également pour évoquer des événements bien plus récents : le soulèvement parisien, la Semaine sanglante et les répressions des Versaillais. Dans la lumière de ces événements, Hugo essaie d'expliquer l'idée du Progrès de

l'humanité qui doit souvent faire face aux crises de l'Histoire. Tel est le message du roman : malgré la férocité et la cruauté, l'espoir existe, personnifié par trois enfants vendéens adoptés par le bataillon républicain. Dans le marasme de la guerre civile, l'ancien et le nouveau se rejoignent pour ouvrir la route de l'avenir[14].

Élémer Bourges dans son roman *Sous la hache* cherche également à dépeindre les conditions sinistres de la guerre civile, marquée par les passions et les fanatismes des deux partis irréconciliables. Publié en 1885, le roman répond par sa poétique à l'esprit de la décadence et du fin-de-siècle. L'œuvre est en effet proche de l'esthétique du roman noir. D'abord par son atmosphère sombre qui s'inscrit dans le paysage (l'action se passe à la fin de novembre dans un petit village du pays de Retz, perdu au milieu des marais et des étangs) et qui se traduit par son intrigue absolument sinistre et désespérante (presque tous les personnages périssent au cours du récit) ainsi que par la description détaillée des atrocités. Il n'y a de place pour aucun idéal noble ou humanitaire : les Vendéens sont décrits comme barbares et primitifs, pleins d'ignorance et de fanatisme, les représentants de la République excellent par leur cruauté et les soldats par l'impiété. L'image représentative de cette dimension barbare du roman est la description du soldat républicain capturé et crucifié par les Vendéens :

Contre la porte était cloué un être humain, hideux, méconnaissable. Piqué au battant vermoulu, ainsi qu'une énorme chauve-souris, un soldat Bleu avait agonisé, sous les coups de la populace. Deux fiches de fer lui perçaient les mains, deux autres écartelaient ses jambes ; et l'on voyait saillir ses côtes une à une, par les déchirures de son habit[15].

Le roman est saturé d'horreur et de désespoir, la cruauté étant des deux côtés : ni les Blancs ni les Bleus ne sont épargnés. Le combat des partis engagés est marqué par la férocité, sinon par la bestialité comme dans la scène de l'affrontement des deux troupes :

Ils s'étreignaient férocement ; leurs poitrines et leurs reins craquaient, et les éclairs des coutelas brillaient à la lueur des tisons dispersés. Tous les visages étaient bouleversés de haine, de peur, de colère ; l'acharnement était égal. [...] Du sang agglutinait la boue ; on se tenait aux cheveux, à la gorge ; et des furieux qui mordaient les ennemis à la figure leur coupaient, d'un seul coup de dent, l'oreille ou le nez[16].

Le symbole même de cette horreur est la guillotine, appelée symptomatiquement « la Vorace ». Il s'agit d'un symbole éponymique, car le roman se déroule « sous la hache », c'est-à-dire à l'ombre de la guillotine. Le récit s'achève par une scène apocalyptique où cette machine reste au milieu des morts dans le village déserté : « Et maintenant, levant ses deux bras triomphant, baignée du sang, tout éclairée par la lueur de l'incendie, la Vorace demeurait seule sur cette esplanade fatale où étaient tombés ses serviteurs[17]. » L'auteur procède par la personnification symbolique : la guillotine, cette machine à exécuter, s'anime comme une sorte de divinité sanguinaire, comme le seul vrai vainqueur de la guerre civile[18]. Le pessimisme de Bourges contraste ainsi avec le message plus positif de *Quatrevingt-treize*.

Les métaphores animales et les chouans - sauvages

Une autre sorte d'animalité ou de sauvagerie présente dans le Roman de l'Ouest s'attache aux figures des insurgés. Les Chouans sont présentés tantôt comme des animaux, tantôt comme des sauvages. La métaphore célèbre qui provient du monde animalier est celle des oiseaux nocturnes, inspirée par le signal de guerre des Chouans, le cri de la chouette[19], de même que par leur style de combat : la guérilla, les embuscades, les attaques nocturnes. Comme l'affirme Barbey d'Aurevilly : « [C]ette guerre des Chouans était nocturne et masquée[20]. » Pour certains autres écrivains, les Chouans sont simplement sauvages, sans aucune poétisation. Cette représentation se

rapporte à l'image partagée des régions occidentales. Elles sont présentées au public comme des contrées fortement pittoresques, sinon exotiques[21], ce qui est surtout le cas de la Bretagne avec ses coutumes étranges, son patois et ses « monuments druidiques ». Cet aspect de la sauvagerie est le mieux représenté dans le premier chef-d'œuvre d'Honoré de Balzac, *Les Chouans ou la Bretagne en 1799*. Le romancier y narre un épisode de la guerre de 1799 : le commandant républicain Hulot doit captiver le chef des Chouans insurgés, appelé Gars. Cette histoire sert de base pour exposer la situation historique générale et son rapport au présent : la lutte des deux forces, de la Royauté contre la République. Le pittoresque, ingrédient nécessaire du roman historique à la façon de Walter Scott, est évoqué par la Bretagne, décrite comme un pays rude et hostile envers les habitants sauvages. Pour Balzac, les Bretons se caractérisent par la primitivité. Pour preuve la description des paysans bretons. L'auteur se sert d'un procédé qui deviendra typique pour les protagonistes de la *Comédie humaine* ; les caractéristiques externes reflètent en effet l'intérieur des personnages :

Quelques-uns des paysans, et c'était le plus grand nombre, allaient pieds nus, ayant pour tout vêtement une grande peau de chèvre qui les couvrait depuis le col jusqu'aux genoux, et un pantalon de toile blanche très grossière, dont le fil mal tondus accusait l'incurie industrielle du pays. Les mèches plates de leurs longs cheveux s'unissaient si habituellement aux poils de la peau de chèvre et cachaient si complètement leurs visages baissés vers la terre, qu'on pouvait facilement prendre cette peau pour la leur, et confondre, à la première vue, ces malheureux avec les animaux dont les dépouilles leur servaient de vêtement[22].

La primitivité générale des Bretons est concentrée sur les figures des insurgés, les Chouans. C'est surtout le cas du terrible Marche-à-terre qui est l'incarnation même du génie breton indomptable. *Les Chouans* sont non seulement bruts et primitifs : leur comportement est marqué par une cruauté barbare, presque animale. Ils manifestent cette cruauté même envers leurs propres compagnons, comme dans la scène où deux Chouans exécutent le troisième pour sa trahison supposée :

Les deux Chouans saisirent de nouveau Galope-chopine, le couchèrent sur le banc, où il ne donna plus d'autres signes de résistance que ces mouvements convulsifs produits par l'instinct de l'animal ; enfin il poussa quelques hurlements sourds qui cessèrent aussitôt que le son lourd du couperet eut retenti. La tête fut tranchée d'un seul coup. Marche-à-terre prit cette tête par une touffe de cheveux, sortit de la chaumière, chercha et trouva dans le grossier chambranle de la porte un grand clou autour duquel il tortilla les cheveux qu'il tenait, et y laissa pendre cette tête sanglante à laquelle il ne ferma seulement pas les yeux[23].

Les figures des Chouans sont inspirées par Fenimore James Cooper et *Le Dernier des Mohicans*. Rappelons d'ailleurs que la première édition du roman porte le nom « Dernier des Chouans ou la Bretagne en 1800 » et l'inspiration s'avère ainsi évidente. De même, Balzac développe l'idée centrale de la série romanesque de Cooper, le déclin de la société tribale qui est dû à l'époque moderne[24]. Nous trouvons la même idée également chez un autre grand inspirateur de Balzac, Walter Scott, et cela dans ses romans parlant des guerres en Écosse au XVIII^e siècle (le cycle de *Waverley novels*). Balzac représente la Chouannerie comme le dernier vestige du monde dépassé. Or, cette confrontation des deux mondes n'est marquée par aucune nostalgie comme dans les romans de Barbey d'Aurevilly. Balzac accorde ses sympathies plutôt à la République qui exerce la « mission civilisatrice » dans la contrée primitive de Bretagne[25]. La primitivité et l'animalité des Chouans s'inscrivent ainsi dans le plan idéologique du roman[26].

Pour Balzac, un « Chouan » est presque le synonyme d'un « barbare ». Mais comme le Roman de l'Ouest est souvent polarisé, à cette image s'oppose la représentation idéalisée des habitants de la Vendée et de la Bretagne qui prolonge la tradition des « bons sauvages » du XVIII^e siècle. Selon cette conception, les paysans bretons sont simples mais vertueux, pieux et fidèles, non corrompus par la civilisation moderne. Ce bon sauvage, présent par exemple chez Victor Hugo (le matelot

Halmalo de *Quatrevingt-treize*) et surtout dans les romans des écrivains « blancs » (le servent Kervan dans *Le Comte de Chanteleine* de Jules Verne), témoigne du côté positif de la primitivité bretonne.

L'animalité des personnages : l'homme-monstre

La dernière catégorie des éléments de l'animalité et de la bestialité est celle des personnages. L'époque bestiale s'incarne dans les personnages monstrueux. Nous avons déjà mentionné le cas du chouan Marche-à-Terre de Balzac mais celui-ci, malgré sa cruauté indiscutable, apparaît plutôt comme un produit typique de son milieu et de son époque. Dans d'autres romans, nous trouvons souvent de vrais hommes-monstres. Ces figures bestiales, presque déshumanisées, symbolisent la cruauté absurde de la guerre civile menée sans pitié. En même temps, la présence de ce type de personnage témoigne de la parenté du Roman de l'Ouest avec la poétique du roman noir.

Dans notre corpus, nous rencontrons ce type de monstre par exemple dans *Quatrevingt-treize* où il est représenté par Gouge-le-Bruant dit Imânus, terrible serviteur du marquis de Lantenac. Son nom préfigure déjà son caractère non-humain : « Imânus, dérivé d'immanis, est un vieux mot bas-normand qui exprime la laideur surhumaine et quasi divine dans l'épouvante, le démon, le satyre, l'ogre[27]. » La physionomie et le comportement d'Imânus correspond à son nom :

Dans la Vendée, les autres étaient les sauvages, Gouge-le-Bruant était le barbare. C'était une espèce de cacique, tatoué de croix-de-par-Dieu et de fleurs-de-lys ; il avait sur sa face la lueur hideuse, et presque surnaturelle, d'une âme à laquelle ne ressemblait aucune autre âme humaine. Il était infernalement brave dans le combat, ensuite atroce. C'était un cœur plein d'aboutissements tortueux, porté à tous les dévouements, enclin à toutes les fureurs. Il était capable de tous les inattendus horribles. Il avait la férocité épique[28].

L'insertion du personnage d'Imânus peut être comprise comme une sorte de retour de Victor Hugo à l'écriture de sa jeunesse (ses premiers romans écrits sous la Restauration répondent à la mode du roman gothique) mais en même temps, il s'agit d'un choix symbolique : toute la guerre civile n'est-elle pas épique et féroce à la fois ? Le monstre ne peut pas manquer non plus dans le roman *Sous la hache* d'Élémer Bourges. Le monstre de ce texte est Coatgoumarch - idiot du village où se déroule le roman. Coatgoumarch est fasciné par la violence et par la cruauté et devient à la fin du récit le bourreau à titre bienveillant : c'est lui qui exécute le personnage principal, le colonel Gérard.

Une autre sorte de monstruosité est la déformation physique qui symbolise et préfigure la déformation interne. C'est le cas du capitaine des Vendéens Goule-Sabrée, cruel et furieux, dont le visage est marqué par les sabres des Bleus (*Sous la hache*) ; c'est aussi le cas de l'abbé de la Croix-Jugan, abbé et ancien Chouan à la fois, figure centrale de *L'Enfermée*, qui est complètement défiguré après la tentative manquée de suicide et la torture subie de la part des soldats bleus :

L'espèce de chaperon qu'il portait tomba, et sa tête gorgonienne apparut avec ses larges tempes, que d'inexprimables douleurs avaient trépanées, et cette face où les balles rayonnantes de l'espingole avaient intaillé comme un soleil de balafres. Ses yeux, deux réchauds de pensées allumés et asphyxiants de lumière, éclairaient tout cela comme la foudre éclaire un piton qu'elle a fracassé. Le sang fauflait, comme un ruban de flamme, ses paupières brûlées, semblables aux paupières à vif d'un lion qui a traversé l'incendie. C'était magnifique et c'était affreux[29] !

Ce qui est remarquable, c'est que même les personnages historiques (surtout républicains) sont parfois décrits avec cette dimension de monstruosité : le cas exemplaire est celui de Jean-Baptiste Carrier, organisateur des noyades tristement célèbres[30], évoqué par exemple dans *Le Comte de Chanteleine* de Jules Verne :

Pendant ce temps, les plus sanguinaires agents du comité étaient envoyés dans les provinces ; Carrier, à Nantes, depuis le 8 octobre, imaginait ces moyens qu'il appelait les déportations verticales, et, le 22 janvier, il inaugurerait ses bateaux à soupapes en l'honneur des prisonniers de l'armée vendéenne[31].

L'exemple du « tyran nantais » peut bien illustrer comment la littérature vendéenne s'approprie les faits et les personnages historiques en les transformant en éléments de fiction.

La cruauté et les partis pris : l'implication idéologique de l'image de l'animalité

L'analyse de l'animalité et de la bestialité dans le Roman de l'Ouest nous amène à évoquer les raisons de leur forte présence. D'abord, il y a une certaine fonction documentaire – certains auteurs ressentent la nécessité de relater les événements dans leur vérité. Une autre raison est la fascination par les horreurs de la guerre car il s'agit des motifs susceptibles d'attirer les lecteurs : rappelons que les guerres de l'Ouest sont un grand thème du roman populaire. Nous voudrions néanmoins souligner une autre fonction qui consiste en un lien direct entre la représentation de la brutalité et la dimension idéologique et politique des romans.

Le fondement même de la problématique vendéenne et chouanne est l'affrontement entre deux camps opposés des Blancs et des Bleus. Le Roman de l'Ouest se situe dans le contexte de cet imaginaire binaire, quelle que soit l'opinion politique de l'auteur. Rares sont les romanciers qui restent indifférents à la dimension idéologique du conflit. La majorité des écrivains prennent position ou expriment, à travers le récit, leur propre interprétation de l'Histoire. Ce qui est d'ailleurs typique pour tous nos exemples évoqués, c'est le fait que le motif de la cruauté et de la violence dans toutes ses formes participe à la création de l'image de l'Histoire. Ce phénomène peut être illustré par une multitude d'extraits car il est présent dans presque tous les romans analysés. Pour démontrer la polarité politique de ce type de littérature, nous avons choisi un seul exemple représentatif, lié étroitement au thème de la violence. Il s'agit de l'engagement des « Colonnes infernales » en Vendée, accompagné des pillages et des massacres de la population. Nous pouvons comparer trois courts extraits qui se rapportent à cet événement. Le premier est la source historique : l'ordre de marche du général Huché. Huché, commandant de l'une des douze colonnes républicaines, donne à ses subordonnés les instructions suivantes :

Avant de partir des villages [le commandant] les fera incendier sans réserve avec tous les bourgs, hameaux, métairies qui en dépendent [...], il fera exterminer sans réserve tous les individus de tout âge et de tout sexe qui sera convaincu d'avoir participé à la guerre de la Vendée ou à tout autre révolte attentatoire à la liberté[32].

L'ordre donné par le général de l'armée républicaine et exécuté ensuite par ses troupes dévoile la réalité historique sinistre des répressions contre-royalistes. Il n'est pas étonnant que les événements d'une telle ampleur et d'une telle cruauté aient suscité l'attention des écrivains. Néanmoins, leur réaction diffère en fonction de leur position idéologique. Le second extrait provient du roman *Les Bleus et les Blancs* du journaliste et dramaturge Étienne Arago. En tant que républicain ardent et convaincu, Arago est un des rares auteurs qui défend l'interprétation prorévolutionnaire de la guerre de Vendée. Il ne cherche pas à nier les massacres commis par les Colonnes infernales mais pour lui, il s'agit d'une nécessité cruelle, importante pour « *publico bono* » et pour le salut de la République :

Il fallait à tout prix reconquérir à la liberté et à la France ce pays hostile et rebelle et persuader la nation dans son unité et son indivisibilité, ainsi qu'on l'avait proclamé, afin que l'étranger comprît que la France ne formait plus qu'un corps impérissable et décidé à accomplir la libération des peuples[33].

Le troisième texte est tiré du roman *Comte de Chanteleine* de Jules Verne. Verne, originaire de Nantes, sympathise avec la cause des Vendéens et son roman est ouvertement pro-royaliste. Il souligne ainsi la dimension horrible et bestiale des répressions :

Le comité du Salut public, voulant en finir avec la Vendée, entra dans la voie des plus horribles dévastations ; les colonnes infernales, dirigées par les généraux Turreau et Grignon, s'avancèrent sur le pays après la défaite de Savenay. Elles pillèrent, elles massacrèrent, elles ruinèrent ; femmes, enfants, vieillards, personne n'échappa à leurs sanglantes représailles[34].

Arago et Verne ne sont certainement pas les seuls à défendre ou à blâmer les acteurs des Guerres de l'Ouest mais leur exemple illustre bien comment deux écrivains peuvent relater les mêmes événements d'une façon différente et comment ils traitent le thème de la bestialité et de la violence selon leur position politique.

Conclusion : le rôle de la violence dans la représentation de l'histoire

Les motifs de la bestialité et de la violence ne se limitent pas aux exemples donnés, nous pouvons y ajouter bien d'autres : le massacre d'une famille bretonne par les troupes républicaines (Lan Inisan : *La Bataille de Kerquidu*), l'exécution du prêtre réfractaire et la vengeance des Chouans (Louis de Carné : *Guisriff*) ou les scènes des noyades de Nantes (Madame Falaise : *La Fiancée vendéenne*). Les romans que nous avons choisis pour les besoins de cette étude suffisent néanmoins à prouver le rôle important du motif de la cruauté et de l'animalité dans le Roman de l'Ouest. Les formes de ce motif sont bien variées et elles illustrent à leur façon « l'esthétisation de l'histoire » dans la littérature. Autrement dit, l'inspiration historique, dans notre cas la cruauté de la guerre civile, devient un outil privilégié de la poétique qui se manifeste sur plusieurs plans de la narration : dans la « couleur locale » des romans historiques de même que dans la catégorie des personnages. En même temps, la littérature fictionnelle participe largement à la formation de l'imaginaire historique de la guerre de Vendée et de la Chouannerie. Le thème de la violence et de la bestialité s'avère révélateur pour comprendre ce processus. Les quelques pistes de réflexion proposées ouvrent la possibilité d'une enquête ultérieure qui pourrait compléter les travaux historiographiques sur la présence de la violence dans les guerres de l'Ouest[35] et sur la naissance du mythe vendéen[36].

BIBLIOGRAPHIE

- ARAGO, É. : *Les Bleus et les Blancs*. Paris : E. Dentu, 1862.
- BALZAC, H. de : *Les Chouans*. In TROUSSON, R. (éd.) : *Le Roman noir de la Révolution*. Paris : Nathan, 1997, pp. 461-771.
- BALZAC, H. de : *La Comédie humaine, t. VIII*. Paris : Gallimard, 1978.
- BARBEY D'AUREVILLY, J. : *L'Ensorcelée*. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- BARBEY D'AUREVILLY, J. : *Le Chevalier des Touches*. In TROUSSON, R. (éd.) : *Le Roman noir de la Révolution*. Paris : Nathan, 1997, pp. 803-924.
- BERNARD, C. : *Le Chouan romanesque. Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo*. Paris : Presses universitaires de France, 1989.
- BOURGES, É. : *Sous la hache*. In TROUSSON, R. (éd.) : *Le Roman noir de la Révolution*. Paris : Nathan, 1997, pp. 947-1063.
- DÉRUELLE, A. : *La Révolution autrement*. In DÉRUELLE, A. - ROULIN, J.-M. (éd.) : *Les Romans de la Révolution, 1790-1912*. Paris : Armand Colin « Recherches », 2014, pp. 239-263.
- DUPUY, R. : *Les Chouans*. Paris : Hachette Littératures, 1997.
- HUGO, V. : *Quatrevingt-treize*. Paris : Garnier-Flammarion, 1965.
- LE GUILLOU, L. : *Bon et mauvais sauvage : Les Chouans de Balzac. Essai socio-politique*. In *Vendée, Chouannerie, Littérature. Actes de colloque d'Angers, 12-15 décembre 1985*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1986, pp. 55-64.
- MARTIN, J.-C. : *À propos du « génocide vendéen »*. Du recours à la légitimité de l'historien. In

Sociétés contemporaines, 2000, vol. 39, n°1, pp. 23-38.

MARTIN, J.-C. : *La Vendée de la Mémoire, 1800-1980*. Paris : Seuil, 1989.

PETITFRÈRE, C. : *La Vendée et les Vendéens*. Paris : Gallimard, 2015.

PETITIER, P. : L'Expérience du temps. In DÉRUELLE, A. – ROULIN, J.-M. (éd.) : *Les Romans de la Révolution, 1790-1912*. Paris : Armand Colin « Recherches », 2014, pp. 361-385.

ROSA, G. : Massacrer les massacres. In *L'Arc. Victor Hugo*, 1974, n°57, pp. 72-80.

ROMAN, M. : *Victor Hugo et le roman philosophique : Du drame dans les faits au drame dans les idées*. Paris : Honoré Champion, 1999.

VERNE, J. : *Comte de Chanteleine. Épisode de la Révolution* [en ligne]. Bibliothèque électronique du Québec. Disponible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Verne-Chanteleine.pdf> [Consulté le 25/09/2017].

^[1]) DÉRUELLE, A. : La Révolution autrement. In DÉRUELLE, A. – ROULIN, J.-M. (éd.) : *Les Romans de la Révolution, 1790-1912*. Paris : Armand Colin « Recherches », 2014, p. 240.

^[2]) Rappelons le « cycle vendéen » de Michel Ragon, publié dans les années 1980, qui comprend plusieurs romans dont le plus connu est *Les Mouchoirs rouges de Cholet*.

^[3]) La guerre de Vendée n'est jamais oubliée au XIX^e siècle, grâce aux mémoires des témoins directs des événements (comme ceux de la marquise de la Rochejaquelein) et grâce à certains livres historiques, dont certains fortement polémiques (par exemple l'ouvrage apologétique *L'Histoire de la Vendée militaire* de Jacques Créteineau-Joly, publié en 1840-1842). La Chouannerie était par contre presque ignorée par l'historiographie. Barbey d'Aurevilly s'en plaint dans l'introduction de *L'Ensorcelée* : « L'histoire en effet manque aux Chouans. Elle leur manque comme la gloire et même comme la justice. » BARBEY D'AUREVILLY, J. : *L'Ensorcelée*. Paris : Garnier-flammarion, 1966, p. 33.

^[4]) Pour la bibliographie littéraire de la guerre de Vendée, voir *Vendée, Chouannerie, Littérature*. Actes de colloque d'Angers, 12-15 décembre 1985. Angers : Presses de l'université d'Angers, 1986, pp. 549-558. Il s'agit de la bibliographie la plus complexe mais elle n'est toujours pas tout à fait exhaustive.

^[5]) Les Vendéens et les Chouans sont souvent associés dans l'imaginaire contemporain mais la Guerre de Vendée et la Chouannerie représentent en effet deux réalités différentes. DUPUY, R. : *Les Chouans*. Paris : Hachette Littératures, 1997, pp. 8-9.

^[6]) Les motivations des Républicains sont bien documentées dans le rapport du conventionnel Barrère, présenté à la Convention le 1er octobre 1793. Barrère y parle du danger représenté par « l'inexplicable Vendée » et il demande sa destruction par la force militaire. Disponible en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Loi_du_1er_octobre_1793 [Consulté le 23/09/2017].

^[7]) L'emploi du terme « génocide » dans ce contexte date des années 1970, mais il a été popularisé surtout par la thèse de doctorat intitulée *Le Génocide franco-français, La Vendée-Vengée* de Reynald Secher, publiée en 1986. Cet essai historique a déclenché une discussion très animée dans la communauté des historiens, qui a duré plusieurs décennies et qui est devenue rapidement un champ de bataille idéologique et politique. Pour l'histoire et les circonstances de cette discussion, voir l'article de Jean-Clément Martin qui était un de ses acteurs principaux. MARTIN, J.-C. : À propos du « génocide vendéen ». Du recours à la légitimité de l'historien. In *Sociétés contemporaines*, 2000, vol. 39, n°1, pp. 23-38.

^[8]) Sous le terme de « mythe vendéen », on entend le phénomène appelé également « la seconde vie », c'est-à-dire la représentation et la transformation de l'image d'une période historique par les époques postérieures. L'ouvrage référentiel pour la seconde vie de la Vendée est la monographie de Jean-Clément Martin : *La Vendée de la Mémoire, 1800-1980*. Paris : Seuil, 1989.

^[9]) BERNARD, C. : *Le Chouan romanesque*. Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo. Paris : Presses universitaires de France, 1989, p. 61.

- ^[100]) Plus quam civilia bella, le titre d'un des chapitres de Quatrevingt-treize (Partie III - Livre II - Chapitre I) est en effet emprunté au poème de Lucain sur la guerre entre César et le Sénat.
- ^[101]) HUGO, V. : Quatrevingt-treize. Paris : Garnier-Flammarion, 1965, p. 196.
- ^[102]) *Ibid.*, p. 177.
- ^[103]) Pour l'influence de l'expérience de la Commune sur l'écriture de Quatrevingt-treize, voir ROSA, G. : Massacrer les massacres. In L'Arc. Victor Hugo, 1974, n°57, pp. 72-80.
- ^[104]) Myriam Roman dans sa grande monographie sur la philosophie hugolienne affirme que Quatrevingt-treize se présente comme une tentative de relier le passé et l'avenir. ROMAN, M. : Victor Hugo et le roman philosophique : Du drame dans les faits au drame dans les idées. Paris : Honoré Champion, 1999, p. 437.
- ^[105]) BOURGES, É. : *Sous la hache*. In TROUSSON, R. (éd.) : Le Roman noir de la Révolution. Paris : Nathan, 1997, p. 954.
- ^[106]) *Ibid.*, pp. 962-963.
- ^[107]) *Ibid.*, p. 1059.
- ^[108]) Pour Paule Pétitier, *Sous la hache* décrit la Révolution comme une catastrophe immense qui ramène le monde à une barbarie antéhistorique. La dernière scène du roman représente ainsi « le retour au temps des idoles et des sacrifices ». PETITIER, P. : L'Expérience du temps. In DÉRUELLE, A. - ROULIN, J.-M. (éd.) : Les Romans de la Révolution, 1790-1912. Paris : Armand Colin « Recherches », 2014, p. 384.
- ^[109]) Voir *Le Chevalier des Touches* où la réplique d'un des héros : « La chouette a sifflé du côté de Touffedelys », signifie le rassemblement des Chouans pour l'embuscade des Bleus. BARBEY D'AUREVILLY, J. : *Le Chevalier des Touches*. In TROUSSON, R. (éd.) : Le Roman noir de la Révolution. Paris : Nathan, 1997, p. 850.
- ^[120]) *Ibid.*
- ^[121]) Exotique au sens « qui appartient aux pays lointains et étrangers ». <http://larousse.fr/dictionnaires/francais/exotique/32204?q=exotique#32124> [Consulté le 21/09/2017].
- ^[122]) BALZAC, H. de : Les Chouans. In TROUSSON, R. (éd.) : Le Roman noir de la Révolution. Paris : Nathan, 1997, p. 480.
- ^[123]) *Ibid.*, p. 732.
- ^[124]) L'œuvre de Cooper, publiée en France dans les années 1820, s'inscrivait bien dans l'ambiance de l'époque car l'auteur articulait ses romans autour de l'idée de la scission entre deux civilisations. Le conflit dont le résultat est la séparation définitive entre l'ancien et le moderne, reflétait l'expérience bien familière du public de la France post-révolutionnaire.
- ^[125]) Les motifs de la primitivité et de la sauvagerie des Bretons sont soulignés et même exagérés pour soutenir la thèse de l'auteur sur la confrontation des deux mondes. Un exemple pour tous : les Chouans et les paysans parlent entre eux breton ce qui souligne leur caractère indigène. Néanmoins, il s'agit probablement de la fabulation de Balzac parce que le breton n'était pas utilisé aux environs de Fougères où se déroule le roman. Pour d'autres écarts des Chouans par rapport à la réalité historique, voir LE GUILLOU, L. : Bon et mauvais sauvage : Les Chouans de Balzac. Essai socio-politique. In Vendée, Chouannerie, Littérature. Actes de colloque d'Angers, 12-15 décembre 1985. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1986, pp. 55-64.
- ^[126]) La première version du roman, publiée en 1829, était beaucoup plus favorable aux idées républicaines que les éditions postérieures, fortement remaniées. En ce qui concerne les différences entre la version originale et la version définitive du roman, voir son édition dans la Bibliothèque de la Pléiade (BALZAC, H. de : *La Comédie humaine*, t. VIII. Paris : Gallimard, 1978).
- ^[127]) HUGO, V. : Quatrevingt-treize. Op. cit., p. 208.
- ^[128]) *Ibid.*
- ^[129]) BARBEY D'AUREVILLY, J. : *L'Enfermée*. Op. cit., p. 140.
- ^[130]) Il convient d'ajouter que Carrier reste le seul homme à être jugé, condamné et exécuté pour ses

actions en Vendée. Or, son exécution est plutôt une conséquence de la réaction thermidorienne contre les anciens terroristes qu'une volonté de rendre justice aux victimes des noyades.

^[31]) VERNE, J. : Comte de Chanteleine. Épisode de la Révolution [en ligne]. Bibliothèque électronique du Québec, p. 181. Disponible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Verne-Chanteleine.pdf> [Consulté le 25/09/2017].

^[32]) PETITFRÈRE, C. : La Vendée et les Vendéens. Paris : Gallimard, 2015, p. 82.

^[33]) ARAGO, É. : Les Bleus et les Blancs, second volume. Paris : E. Dentu, 1862, p. 116.

^[34]) VERNE, J. : Comte de Chanteleine. Épisode de la Révolution. Op. cit., p. 180.

^[35]) Sur la répression, ses causes et son déroulement, voir par exemple ROLLAND-BOULESTREAU, A. : Les Colonnes infernales. Violence et guerre civile en Vendée militaire (1794-1795). Paris : Fayard, 2015. La problématique de la violence organisée se trouve également au centre de l'intérêt de Reynald Secher dans la Génocide franco-française mais cet ouvrage, comme nous l'avons déjà dit, suscite les polémiques.

^[36]) Études et articles de Jean-Clément Martin ou la monographie Le Chouan romanesque de Claudie Bernard.

Jaroslav Stanovský
Université Masaryk de Brno
Faculté des Lettres
Institut de langues et littératures romanes
Arna Nováka 1/1, 602 00 Brno

Université Paris-Est
École doctorale Culture et société
Laboratoire Lettres - Idées - Savoirs
61, avenue du Général de Gaulle, 940 10 Créteil

The Symbolic of the Surrealist Bestiary

The animal, guardian of the magical rites, is an usual theme of surrealists. Frida Kahlo, seriously injured in this flesh, finds refuge next to her guardian pets which are considered like the idol in the colombia civilization. Her parrots, her dwarf stag, her small and dark monkey are the faithful companions. The other companions are her itzcuintli dogs descended from an old mexican race that aztec Xoloti god should have offered to the humanity to lead towards this one to the world of the death. We will also mention the sphinx of Leonor Fini, the hyena of Leonora Carrington which belongs to the fertile world of the night, just as her white horse, sacred animal in the Celtic mythology and in chamans of the central Asia. These painters women appropriate through the selfportrait the magical strenght of animals, as theirs totems like in the primitive religions.

Keywords: surrealist, animal, mythology, chaman, selfportrait

Je me propose d'interroger le sens et la portée de quelques peintures surréalistes dans lesquelles l'animal joue un rôle prépondérant par les différentes symboliques qui s'attachent à leur représentation.

L'oiseau, l'alter ego de Max Ernst

Max Ernst explique la récurrence du motif de l'oiseau dans sa peinture par un « processus de confusion mentale » entre les représentations animales et humaines qui semblent remonter à la perte de son perroquet, laquelle coïncida avec la naissance du sixième enfant dans la famille. *Loplop, le supérieur des oiseaux*, auquel il s'identifie très tôt est son alter ego, apte à toutes les métamorphoses. Dans son autobiographie intitulée *Écritures*, il écrit :

En 1930, [...] j'ai eu la visite presque journalière du Supérieur des oiseaux, nommé Loplop, fantôme particulier d'une fidélité modèle, attaché à ma personne. Il me présenta un cœur en cage, la mer en cage, deux pétales, trois feuilles, une fleur et une jeune fille.



Loplop, 1932

C'est aussi sous la forme de ce poétique volatile que le voit son ami Paul Éluard par exemple :
(« Max Ernst », *Répétitions*, 1926) :

*[...] Dévoré par les plumes et soumis à la mer
Il a laissé passer son ombre en vol
Des oiseaux de la liberté [...].*

Mais c'est sans doute à sa fascination pour la culture amérindienne que l'on doit la présence dans ses toiles de cet animal totémique, de même qu'à son émerveillement pour les Hommes-oiseaux de l'île de Pâques dont il collectionna plusieurs statuettes anthropomorphes et certains pétroglyphes.



La toilette de la mariée, 1939

Dans cette toile la présence énigmatique de l'oiseau préside à des transformations magiques, dont la

mariée est tout à la fois le sujet et l'objet : femme à demi dévêtue qui a la tête d'un oiseau de proie dont on ne devine que les yeux et le bec sous l'épais manteau de fourrure ; femme nue dont l'opulente chevelure rousse en forme d'éventail rappelle une aile d'oiseau ou une coiffure amérindienne ; et enfin, tout en bas à droite, une créature hermaphrodite enceinte, à quatre seins. À gauche, vêtu de plumes vertes, un homme oiseau au long bec, autre avatar de Max Ernst, pointe sa lance acérée vers le pubis de la mariée. Celle-ci apparaît comme une créature à la fois hybride et androgyne, mi humaine mi animale et pourvue d'attributs masculins et féminins, ce qui n'est pas sans créer une impression de mystère trouble et d'émerveillement. Ces deux images de femmes (clivées) qui fusionnent en un seul fantasme se reflètent dans un miroir, démultipliant l'érotisme flamboyant dont la scène est tout entière imprégnée. Portée par la violence des couleurs, rouge, violet, vert, qui contrastent avec la nudité de son corps, elle est celle qui ouvre la porte à tous les interdits, et n'est pas sans rappeler la peinture de Gustave Moreau qui nous renvoie une image de femme scabreuse et angélique.

On peut mettre en résonance la magie poétique de cette toile lourde de symboles avec l'un des collages de Max Ernst, *Rencontre de deux sourires* (1922), où la provocation le dispute à l'humour. Le peintre ne disait-il pas de ses œuvres de l'époque qu'elles « n'étaient pas destinées à séduire mais à faire hurler » ?



Rencontre de deux sourires, 1922

Le collage donne à voir un homme à tête d'épervier et une femme tenant à la main une patte palmée et « coiffée en papillon » comme l'indique une phrase du texte qui accompagne l'image plastique dans le livre écrit à deux voix selon les principes de l'écriture automatique par Max Ernst et Paul Eluard, intitulé *Les Malheurs des immortels*. Cette toile pourrait se prêter à trois lectures possibles : Madame chez son coiffeur, une parodie de photo de mariage avec un serpent qui se glisse entre les

jupes de la mariée, une scène de bal. La patte palmée dans sa polyvalence et sa concision fait office d'éventail, de carnet de bal ou de miroir. Dans tous les cas elle renvoie à la « femme sans tête » (cent têtes, s'entête) chère à Ernst, que celui-ci reprendra dans son roman-collage *La Femme 100 têtes* (1929) ; quant à l'homme, il est la figure inchangée d'un redoutable prédateur.

Le cheval, gardien des mythes chez Leonora Carrington

Leonora Carrington, de nationalité mexicaine (qui fut la compagne de Max Ernst en 1937), se révolte très tôt contre son éducation conservatrice et se réfugie dans le monde du rêve et du merveilleux. Toute jeune, elle recherche la compagnie des animaux, surtout celle des chevaux. Elle devint d'ailleurs une cavalière accomplie.

Son œuvre est peuplée de références aux mythes celtiques transmis par sa mère, sa grand-mère et sa nourrice irlandaises, dont celui d'Epona, la Reine des Chevaux qui, dit-on, va plus vite que le vent. Plusieurs allusions sont faites à cet animal sacré pour l'ancienne tribu des Tuatha Dé Danann, de même que pour les chamans de l'Asie centrale, qui sera aussi pour le peintre une source d'inspiration.

Dans son autoportrait *L'Auberge du cheval blanc de l'aube* (1937-38^[1]), l'artiste dont l'épaisse chevelure fait penser à une crinière de cheval, est assise au bord d'une chaise victorienne, habillée, indice redondant, en culotte de cheval. Elle tend la main à une hyène femelle à trois seins. Derrière elle on peut apercevoir un cheval à bascule en lévitation, souvenir d'une enfance magique, mais aussi de l'autre côté du miroir, un autre qui galope à travers la fenêtre dans un décor de théâtre. Si le cheval blanc symbolise la déesse de l'autre monde, Epona, l'hyène appartient au monde de la nuit.

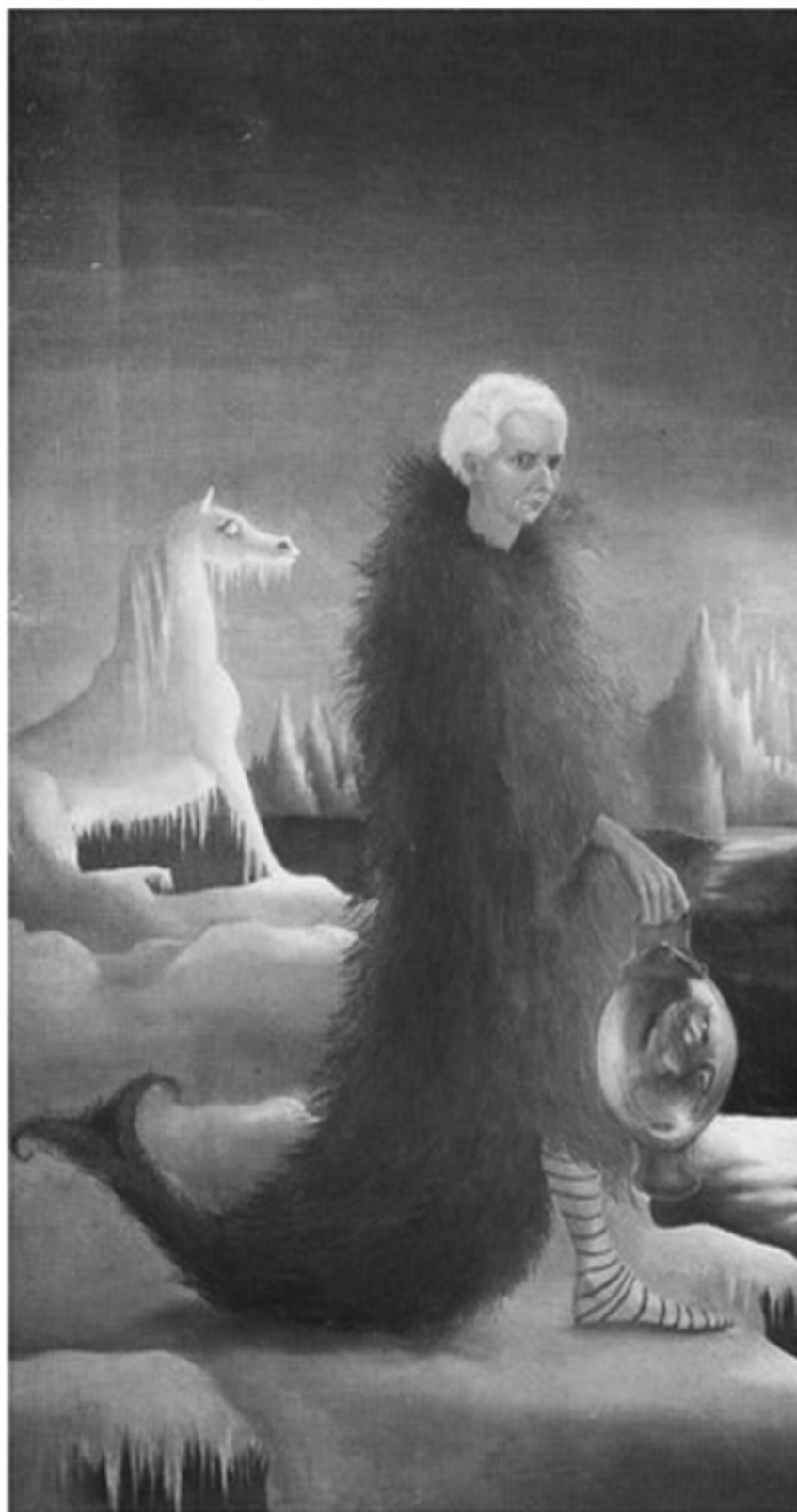
Le bestiaire onirique de Leonora Carrington joue le rôle d'intermédiaire symbolique entre l'inconscient et le monde naturel, entre la réalité et le monde des mythes, qui nourrit son imaginaire et d'où elle puise son sens du merveilleux.



L'Auberge du cheval blanc de l'aube, 1937-38

Il n'est pas sans intérêt de comparer le motif du cheval blanc dans une toile plus tardive de la même Leonora Carrington, *Portrait de Max Ernst* (1939), où la présence de l'animal sacré communique à la toile une étrange impression faite à la fois de solitude, de transparence froide, et de cruauté diffuse. C'est l'époque de la rupture entre Leonora et Max Ernst qui se sépare d'elle pour rejoindre Peggy Guggenheim.

Le peintre, si reconnaissable à sa belle chevelure blanche, marche à grandes enjambées dans la banquise, au bord du vide. Il est habillé de chaussettes rayées jaunes et noires et du manteau de fourrure du chaman d'un roux flamboyant qui se termine par une queue de poisson. Derrière lui se trouve un cheval pris dans les glaces, un hippocampe ? faisant écho aux glaçons qui pendent à son menton. L'homme porte une lanterne transparente ovale qui n'est pas sans renvoyer à la connaissance alchimique, et dans laquelle, en guise de flamme se trouve un cheval blanc, animal magique de la transformation.



MAX ERNST L.CARRINGTON 1939

Le griffon, créature fantasmagorique chez Dorothea Tanning

Dorothea Tanning, née dans l'Illinois, est la quatrième femme de Max Ernst qu'elle a rencontré en 1942, dont elle dit qu'il est le « compagnon rêvé », et avec qui elle vit à Sedona dans l'Arizona. Sa peinture exprime les fantasmes érotiques d'une femme libre, indépendante et rebelle qui ne veut être ni épouse, ni muse, ni inspiratrice, mais s'affirme comme la maîtresse de ses propres désirs. C'est le sens de son étrange autoportrait, *Birthday*, peint en 1942 qui va envoûter Max Ernst lorsqu'il le découvre pour la première fois et qui scellera leur union.

La toile est saisissante par la sombre violence des couleurs et par l'audace inouïe de ses associations d'où l'idée de collage n'est pas étrangère : un animal fantasmagorique, dont les ailes de prédateur enserrant une proie aux yeux de hibou, est à terre, comme foudroyé par le regard acéré de cette femme toute puissante qui s'expose torse nu, habillée d'une jupe végétale. Cette créature légendaire, proche du griffon, est présente dans plusieurs cultures anciennes mais aussi dans l'architecture gothique du Moyen Age. Il est représenté avec le corps d'un aigle (tête, ailes et serres) greffé sur l'arrière d'un lion (abdomen, pattes et queue), et muni d'oreilles de cheval. Il peut symboliser la force et la vigilance, sans doute comme dans cette toile.



Birthday, 1942

En arrière-fond et face à nous, une série de portes en enfilade qui s'ouvrent sans fin entre passé et futur évoquent la traversée du temps et l'ouverture vers les arrières-mondes de l'inconscient. Les racines qui s'enroulent autour du corps nu de la jeune femme symbolisent l'osmose avec la terre et le lien étroit avec la nature.

L'animalité dans la peinture de Léonor Fini

Léonor Fini, née à Buenos Aires, grandit à Trieste au sein d'un milieu bourgeois et cosmopolite, dans une maison entourée de jardins peuplés d'animaux en pierre. Elle n'a pas connu son père, très tôt disparu, et vit auprès de sa mère et de sa famille maternelle. Très jeune, elle est animée par une violente revendication d'indépendance, en rébellion contre les valeurs familiales et phallogocentriques.

C'est en solitaire qu'elle explore un univers onirique mettant en scène des personnages aux yeux clos (des femmes le plus souvent). Des jeunes gens, un peu androgynes, alanguis face à des sphinges protectrices évoluent ou rêvent dans un climat de fête cérémonielle où l'érotisme flirte avec la cruauté^[2].

L'animalité est un thème prégnant dans son œuvre : « Dans notre monde actuel, écrit-elle en 1954, il n'a pas assez d'*animalité*. [...] L'animal nous aide. Il a des pouvoirs, des particularités que nous avons oubliées et nous sommes perdus et avilis à cause de cela. Les animaux sont restés *entiers*^[3] ».

Chacun deux n'est pas seulement lui-même « mais mille autres espèces ensemble^[4] », il est tout cela mais plus encore que l'œil extralucide du peintre a le pouvoir de dévoiler.

Son univers pictural est peuplé de créatures fantastiques, nées du croisement entre femmes, sphinges et chattes, ou encore d'oiseaux-poisson, de racines bulbeuses, qui renvoient à un monde originel au temps où les végétaux, les animaux et les hommes faisaient partie d'un seul et même univers, hybride, sauvage, où tous les règnes fusionnaient, d'où la vie naissait de la mort, où la putréfaction engendrait la renaissance. Elle imagine dans l'un de ses contes, un gigantesque sphinx, à tête de négresse, vêtu de fourrure rousse, la poitrine dénudée : ainsi prend naissance la Chimère qu'elle ne cessera de peindre sous diverses formes, comme ce Sphinx à buste de femme dans *Le petit Sphinx gardien*, ou encore parmi tant d'autres, *La bergère de sphinx*, entourée de monstres au visage et aux seins de femme et à l'arrière-train de lionne. Belle et souveraine, elle se dresse dans son hiératisme de statue, sorcière et prêtresse, dépositaire d'une tradition hermétique.

Puissance hybride, masculine en Égypte, monstre féminin en Grèce, le sphinx réunit symboliquement l'humain et le bestial, le monde civilisé et le monde sauvage. En prenant la forme de cet animal mythique, la femme exerce tous les pouvoirs perdus par la femme contemporaine.



Le petit Sphinx gardien, 1943-1944

« Descendant » du sphinx, le chat, animal sacré dans l'Égypte ancienne, comme le Sphinx l'était dans la Grèce antique, outre son pouvoir magique, joue le rôle de médiateur, écrit-elle, « entre la nature et nous, il est à nos côtés le souvenir chaud, poilu moustachu et ronronnant d'un paradis perdu[5] ». Il est l'animal familier et totémique dont elle s'approprie le mystère sensuel, la sagesse et l'instinct de félin. Son livre *Miroirs des chats*, écrit en 1977, en est l'expression la plus fascinante.

Les animaux de Frida Kahlo, idoles précolombiennes

Frida Kahlo, peintre mexicaine est née à Coyoacán au sud de Mexico. Elle a une place à part dans l'histoire de la peinture du début du XX^e siècle : surréaliste par certains côtés, mais fondamentalement atypique en raison de son originalité foncière qui se prête peu aux classements traditionnels.

Victime d'un terrible accident qui l'a mutilée à vie, alors qu'elle était tout enfant, elle ne cessera de peindre envers et contre tout, de très nombreux autoportraits où elle se représente, le visage impassible, souvent austère, parfois aux limites de la féminité avec ses moustaches qui rappellent discrètement son versant masculin. En tout état de cause elle refuse de donner prise à un quelconque apitoiement. Dépourvus de toute velléité de séduction (à l'inverse de ce qu'elle était en réalité, comme le montrent les admirables photos qu'ont prises d'elle les plus grands et grandes photographes de l'époque, Imogen Cunningham, Nickolas Murray, Edward Weston, Gisèle Freund, Julien Levy, Lola Alvarez Bravo), ces portraits sont en quelque sorte des instantanés, des images fixes, semblables à la représentation d'icônes dans leur impermanence. On pense aussi aux *ex voto* si importants dans l'art populaire du Mexique, qui est pour elle une source d'inspiration constante, empreinte de « religiosité ».

Aucune trace de passage du temps sur son visage, mais reste intacte l'expression inchangée de la douleur sublimée.

Meurtrie à jamais dans sa chair et dans son âme, c'est dans sa Maison bleue, la Casa Azul qu'elle peut se ressourcer et peindre, entourée de ses plus fidèles compagnons qui vivent auprès d'elle, et qu'elle héberge dans son grand jardin : un aigle, Cran Cac Blanco, des perruches, un faon, Granizo,

une poule, Bonito, son perroquet d'Amazonie, espiègle et joueur, un couple de singes araignées offerts par son époux, Fulang Chang et Caimito de Guayabal, originaires des forêts tropicales de l'Amérique centrale et du Sud ; le petit singe noir, son génie protecteur, Changuito, ainsi appelé dans la langue argotique dont Frida aimait à user ; ses chiens, enfin, Capulina et Kostic, Caimito, entre autres, et surtout M. Xololt, qui appartient à une race canine sacrée chez les Aztèques. La plupart d'entre eux étaient considérés comme des idoles dans la civilisation précolombienne, à laquelle elle se sent appartenir culturellement et charnellement.

À la fois refuge mais aussi rempart contre l'adversité, ses animaux ont le pouvoir d'exorciser la fatalité, et d'éloigner les mauvaises ondes (comme la jalousie et les trahisons dont elle a tant souffert du fait des infidélités de son mari Diego Rivera). Mais surtout ils font le lien avec un monde symbolique dont elle s'approprie la force selon les légendes préhispaniques, et qui nourrit son indianité, une identité qu'elle revendique âprement face à la culture occidentale et notamment celle des États-Unis.

Dans nombre de ses autoportraits où la vie et la mort se livrent une lutte sans merci, avec en toile de fond la sauvage luxuriance de la faune et la flore typiques du Mexique, elle se représente avec l'un ou plusieurs de ses animaux tutélaires. Le singe est sans doute celui auquel elle est plus attachée. S'agit-il d'un « nahual », son double totémique, si important dans les anciennes croyances aztèques, qui symbolise la joie et la danse ? Mais aussi les plaisirs sensuels (dont elle ne le fut heureusement pas privée malgré son infirmité : elle eut en effet de nombreuses aventures, voire des amours, masculines et féminines). Dans ce monde où la superstition est si prégnante, on fait aussi appel au pouvoir de cet animal lorsqu'une femme ne peut pas avoir d'enfants. Mais l'appel resta vain pour Frida, victime de plusieurs fausses couches.

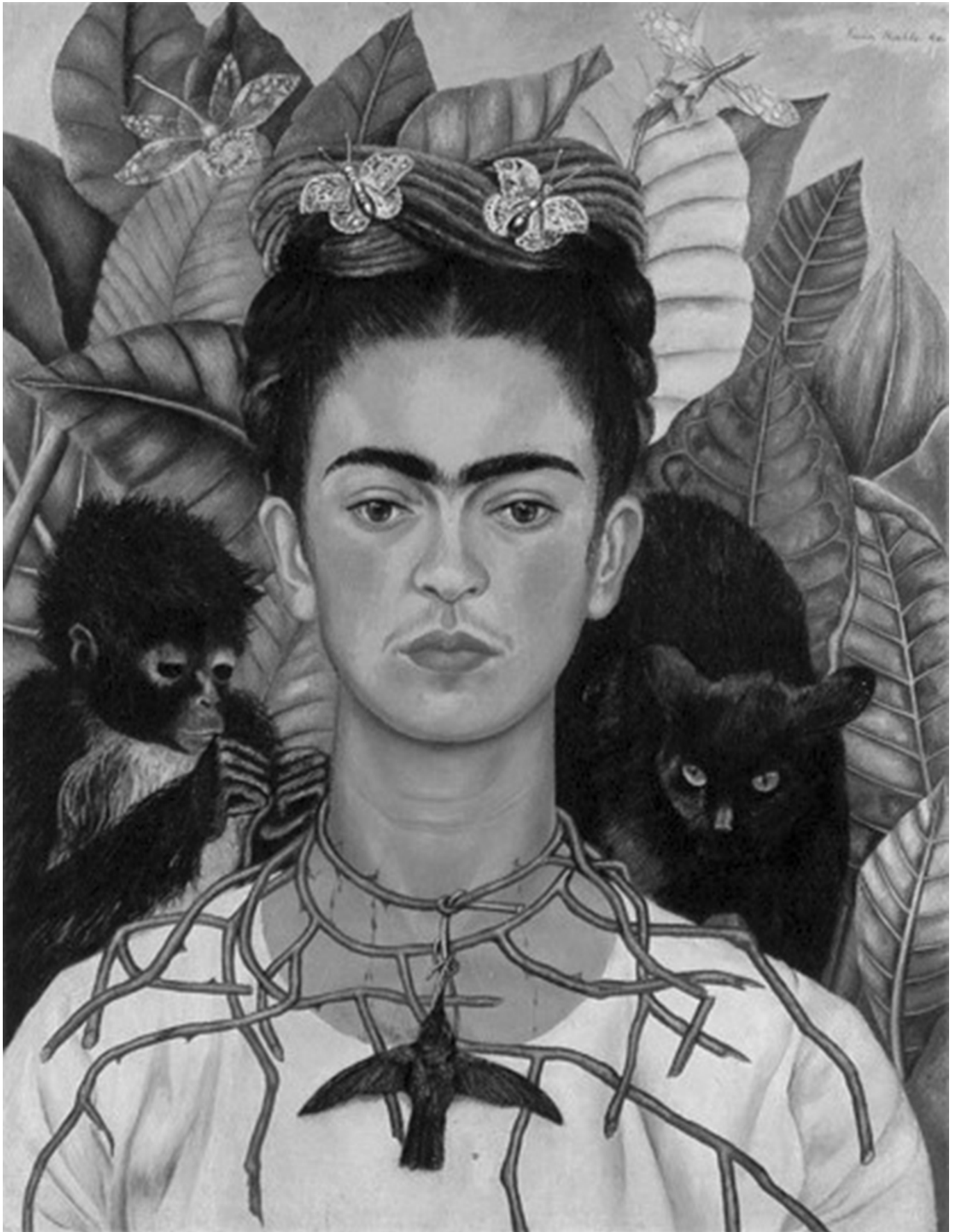
Dans la toile suivante, *Autoportrait aux singes* (1943), les singes araignées, qui ont la même couleur noire que ses cheveux et ses sourcils (en forme d'ailes d'hirondelles), et dont le poitrail blanc fait écho à la blancheur de sa blouse, s'enroulent autour de son cou en un geste d'affectueuse proximité. Sur son bras, la queue du singe fait office de bracelet. Ils sont à la fois sa parure et son armure ? Compagnon vigilant, l'œil aux aguets, braquant souvent son regard noir vers le spectateur, il est le guetteur de la forêt. L'un d'eux, dans une sorte de fraternité attentive, regarde dans la même direction que Frida. Une harmonie se dégage au-delà de la violence que cache le visage impavide de l'icône qui se représente le buste de trois quarts dans une distance un peu hautaine :



Autoportrait aux singes, 1943

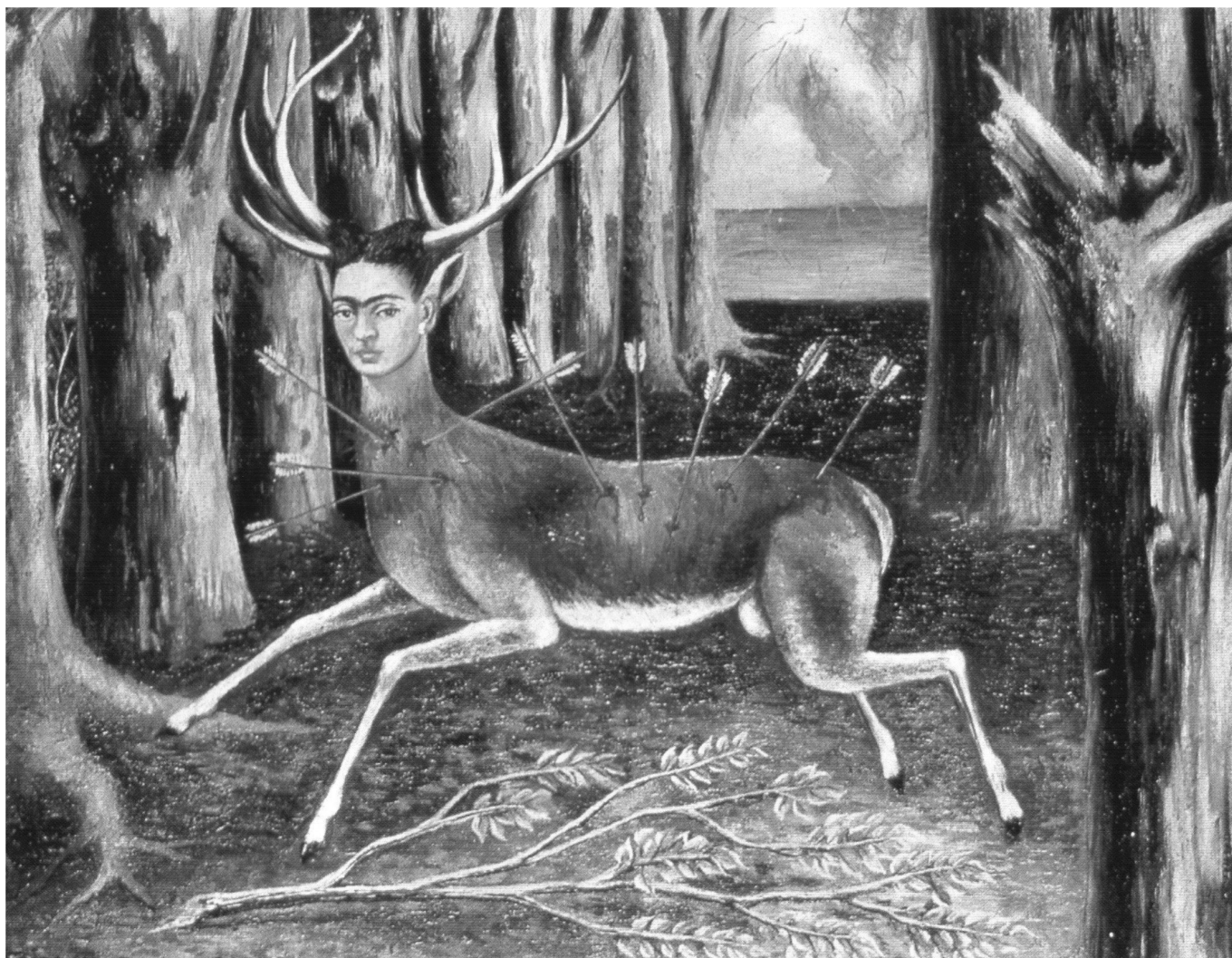
En guise de dernier exemple, nous citerons cet *Autoportrait avec collier d'épines et colibri* (1940),

particulièrement cruel, où le végétal, l'animal et l'humain se conjuguent pour évoquer la souffrance d'un corps blessé, d'une femme écorchée vive. Frida se représente dans son indianité, habillée d'une blouse traditionnelle et coiffée de ses tresses mêlées de laine où sont posés deux minuscules papillons blancs.



Autoportrait avec collier d'épines et colibri, 1940

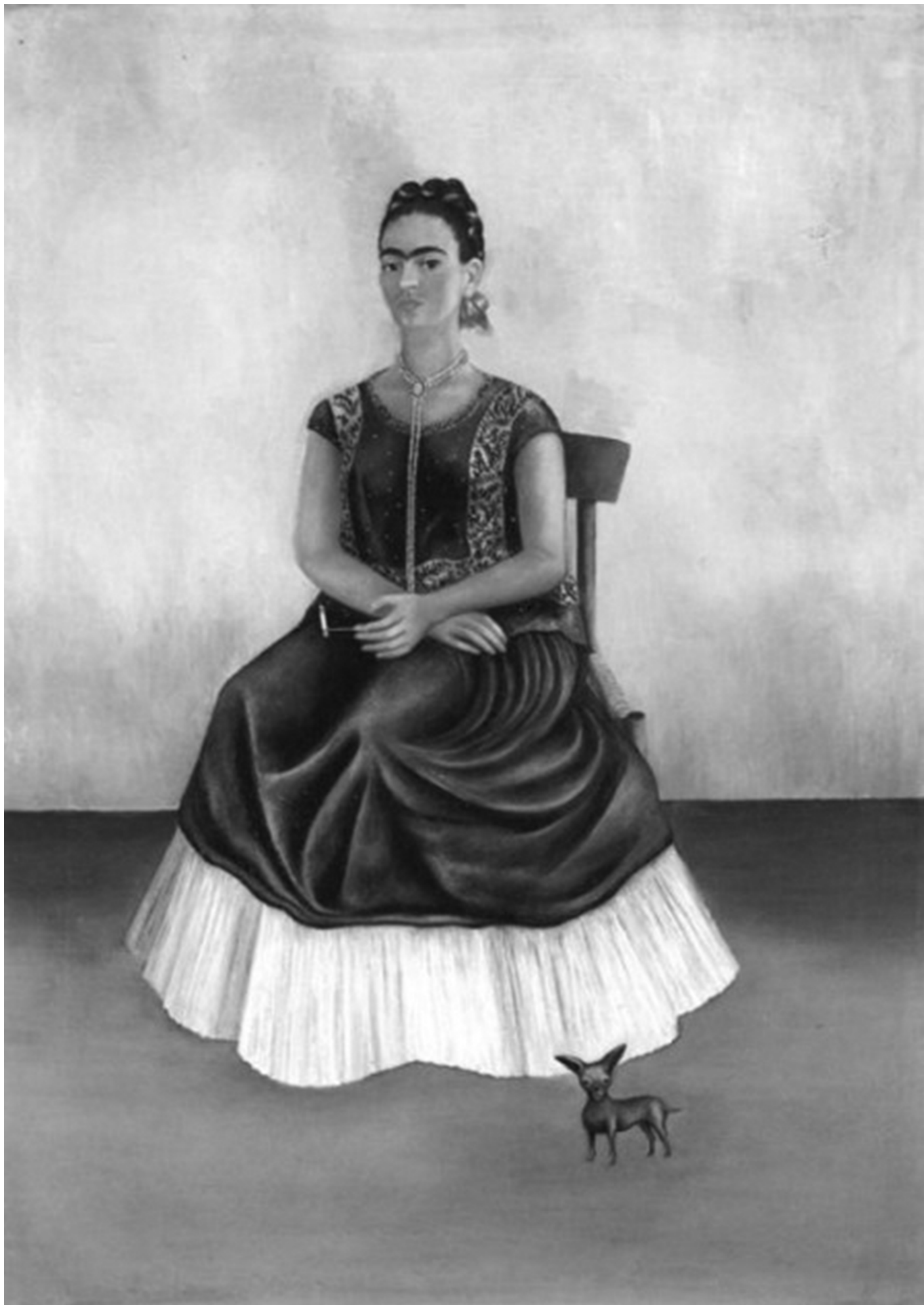
Le feuillage en arrière-fond est luxuriant, mais le corps mort d'un oiseau-mouche auquel Frida s'identifie pend au bout d'un collier fait de branches épineuses, qui enserrment son cou et ses épaules. Un chat noir regarde l'oiseau mort avec les yeux d'un prédateur fasciné par sa proie. Sang et ronces. Couronnes d'épines. Le symbole christique revient à maintes reprises dans cette œuvre. Il n'est que de rappeler *Le Cerf blessé* (1945) qui a le visage de Frida et dont le corps est percé de neuf flèches (en écho aux neuf arbres morts sur la gauche), correspondant aux neuf opérations qu'elle a subies, et n'est pas sans faire penser au supplice de Saint Sébastien. Au premier plan une branche d'arbre arrachée. Au loin la mer porteuse d'un lointain espoir.



Le Cerf blessé, 1945

Frida et ses chiens

L'une de ses amies, la photographe Lola Alvarez Bravo qui a organisé sa seule exposition personnelle au Mexique du vivant de Frida Kahlo, en avril 1953, un an avant sa mort, a fait de l'artiste un portrait où elle apparaît, dans son indianité glorieuse, drapée dans un rebozzo magenta, coiffée de ses tresses mêlées de laine, parée de sa robe à volants et de ses bijoux de terre cuite. C'est dans cet esprit que Frida peindra cet autoportrait en pied, accompagné de son chien qui participe du rituel :



Mon chien Itzcuintli et moi, 1938

Une autre photo nous la montre, devant un mur de sa maison, habillée d'une jupe longue et drapée de son châle, son éternelle cigarette à la main, entourée de ses amis inséparables, ses chiens Itzcuintli, animaux sacrés qui appartiennent à une race mexicaine très ancienne. Selon la légende, le dieu aztèque Xolotl les aurait offerts en cadeau à l'humanité pour la guider dans le monde de la Mort. Un symbole lourd de prémonition.

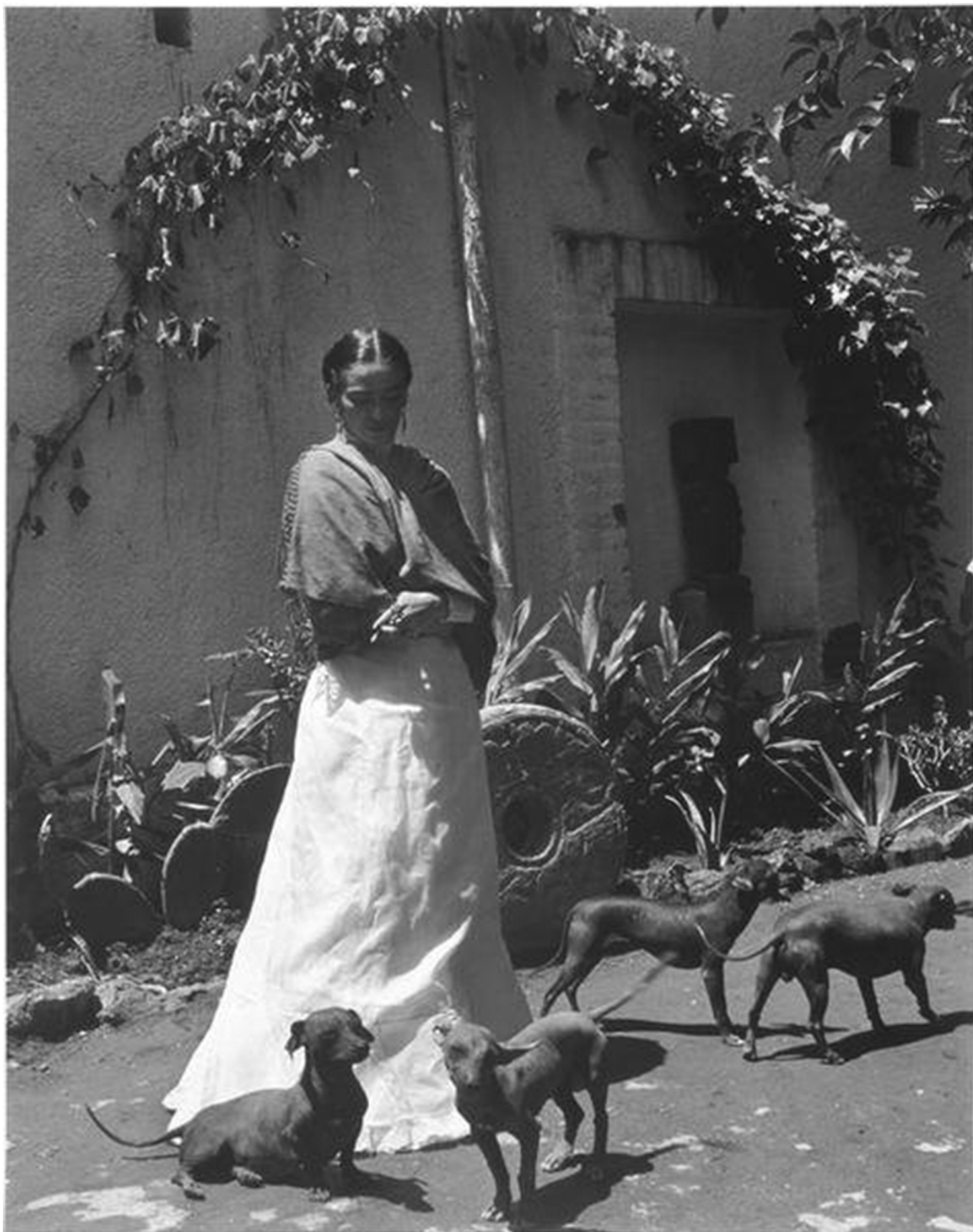


Photo Gisèle Freund, 1948

L'ultime photo qui suit est particulièrement émouvante car elle nous montre Frida se regardant dans une « vraie » glace, et non plus dans le miroir que sa mère avait fait placer au-dessus de son lit pour qu'elle puisse peindre ses autoportraits. Elle semble chercher quelque chose dans cette niche qui s'ouvre de l'autre côté du mur. Est-ce l'autre côté du miroir ? L'autre côté de la vie ?



Photo Lola Alvarez Bravo, 1944

Les toiles qui ont fait l'objet de cette étude sont sans conteste l'expression d'une peinture féminine qui relève soit de l'exorcisme comme pour Frida Kahlo, artiste inclassable, soit d'une forme de résistance à l'autorité masculine pour les autres, où l'animal joue un rôle emblématique : à travers l'autoportrait, figure de l'inconscient et de la revendication, ces peintres surréalistes tentent de reconquérir le pouvoir que les hommes leur ont confisqué. Insoumises, indépendantes, créatrices à part entière, elles se mettent en scène à travers l'image du miroir qui « est la clef de la condition féminine », selon Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe*.

Les animaux, loin d'être de simples personnifications, jouent en quelque sorte le rôle de substituts métaphoriques, auxquels ces femmes délèguent leur pouvoir, rendu d'autant plus efficace qu'il s'exprime à travers la distance symbolique du masque.

^[1]) Nous nous sommes inspirée des nombreux travaux de Georgina Colville.

^[2]) George Charbonnier, cité dans Babelio.

^[3]) GAUTHIER, X. : *Léonor Fini*. Paris : Le Musée de poche, 1973, p. 54.

^[4]) *Ibid.*

^[5]) *Ibid.*

Colette Guedj
Université Côte d'Azur
Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des arts vivants
Écrivain

The Man and the Insect: from Terror to Appropriation

Why do insects elicit such repulsion? From a corpus of 150 insect films, this paper proposes several ways for capturing this aversion. From an anthropological point of view, the insect recalls the past epidemics, refers to the infernal spaces and by its power, inspires excess. Also, in the Fifties, it was a hero of the fantastic movies. This moment of golden age has technological causes related to the transformations of occidental society in the aftermath of the Second World War. However, the approach of insect was also more empathic through its hybridization. He is then the symbol of the pitiful marginal or, on the contrary, the transhumanistic future of the augmented body.

Keywords: cinema, insect theme, anthropological and historical approach

Jules Michelet, l'un des fondateurs de la discipline historique en France, publie en 1858 un ouvrage de vulgarisation, *L'insecte*, qui connut un grand succès. À ses yeux, l'insecte révèle un autre monde, l'infiniment petit, de loin supérieur à l'infiniment grand. À travers l'insecte, l'historien peut, en réalité, appréhender l'homme replacé dans l'immensité du macrocosme. Il y retrouve des notions métaphysiques, telle la résurrection, que l'insecte éprouve, de manière scientifique en vertu de la métamorphose[1]. En dépit de cette lucarne qu'offre l'insecte vers l'éternité, Michelet déplore que « les insectes nous répugnent, juste en proportion de notre ignorance... Presque toujours nous les tuons, pour tout éclaircissement[2] ».

Déjà dans le *Livre de l'Exode*, parmi les dix fléaux qui touchent l'Égypte à l'époque de Moïse, les moustiques sont la troisième plaie, les taons la quatrième plaie et les sauterelles, en réalité les criquets, la huitième plaie. Dans le triptyque du *Jugement Dernier* (v. 1482), sur le panneau de gauche du *Paradis*, le flamand Jérôme Bosch montre comment Dieu a chassé les anges rebelles de l'Eden en les transformant en insectes. Ce stéréotype négatif perdure jusqu'à nos jours. Dans le cinéma, l'écrasante majorité des 158 films qui ont pour sujet l'insecte utilise la bestiole pour terroriser le spectateur[3]. Certes, en 1996, dans *Microcosmos*, film ayant connu un succès mondial, Claude Nuridsany et Marie Pérennou offrent un spectacle avenant des insectes. Grâce à la technologie du *motion control*, un robot commande à distance les mouvements d'une caméra macro permettant au spectateur d'être à l'échelle du « peuple de l'herbe » pour mieux apprécier leur destinée.

D'autres films, notamment les animes inspirés de Disney, comme *Fourmiz - Antz* - (1998) ou *1001 pattes - A Bug's life* - (1998), désinsectisent les héros pour en faire de quasi humains avec quatre membres et une bouche avec des dents plutôt que des mandibules et des trompes[4]. Cette humanisation ne traduit-elle pas l'abjection structurelle à l'égard de l'insecte ?

Cet arbre cache en effet la forêt de multiples films qui utilisent les fourmis, les araignées ou les mouches, mais aussi des bestioles plus originales comme les tics, les vers ou les limaces pour susciter des cauchemars chez les téméraires spectateurs. La scène dans *Tarentula* (1955), film de Jack Arnold, où dans le désert américain, une petite fille apeurée fuit une araignée géante est plus représentative de la production du cinéma à insecte.

Cette étude interroge les raisons pour lesquelles l'insecte a une représentation aussi négative dans l'histoire de la production cinématographique. À l'image de l'invasion des extra-terrestres dans les films américains de science-fiction dans les années 1950 et du début de la décennie suivante, l'insecte dénote-t-il des obsessions sociales contemporaines ? En 1965, dans un article fondateur, Susan Sontag montre la nature atemporelle de la terreur. Mais cette omniprésence dans le cinéma de science-fiction de cette période souligne des préoccupations de la société urbaine dans le contexte de la guerre froide. Au-delà de l'angoisse que ce spectacle génère, il normalise le sentiment de désastre[5].

De même, dans un premier temps, nous décrirons les ressorts anthropologiques de la répulsion à l'égard des insectes. Puis, dans un deuxième temps, nous interrogerons le succès de cette terreur dans les années cinquante. La révolution agro-industrielle d'un côté et les transformations de la production hollywoodienne de l'autre, sont déterminantes dans cette évolution, certes éphémère. Enfin, dans un troisième temps, nous verrons comment dans certains films, les insectes sont envisagés de manière plus complexe. Les créateurs mobilisent alors le thème de la métamorphose, rejoignant ainsi la fascination de Michelet pour l'infiniment petit.

De l'agacement à la répugnance

Les insectes incommodent. L'été venu, ils gâchent les baignades ; virevoltent à table lors des repas en plein air et la nuit, brisent le silence, chatouillent et piquent. Ils sont agaçants. Mais l'aversion que l'on éprouve dépasse cette simple gêne.

Démésure

Les insectes sont d'abord innombrables. Ils constituent plus de la moitié de toute la biodiversité de la planète. Un million d'espèces d'insectes environ sont identifiées, mais en réalité, ils pourraient être entre 2 et 20 millions. À titre de comparaison, on compte environ 10 000 espèces d'oiseaux et 5 500 espèces de mammifères. À supposer qu'un être humain puisse être vidé de tout son sang, près de cinq litres, il peut nourrir un million de moustiques femelles en mal de descendance[6] !

Les insectes sont capables, il est vrai, de performances hors du commun. Si l'on rapporte leur faculté à la taille d'un homme, les insectes nous seraient de loin supérieurs, au moins pour les exploits physiques : la puce sauterait deux tours Eiffel, tandis que le scarabée soulève quatre cents fois son poids[7].

Les invertébrés ne manifestent guère de comportements que nous considérons comme témoignant d'émotion et obéissant à la morale commune. Beaucoup sont cannibales et mangent même leurs progénitures, tandis que d'autres continuent à se nourrir alors qu'ils sont eux-mêmes en train d'être dévorés.

Leur morphologie renvoie à des images répugnantes. Ses couleurs luisantes, en général, brunes, vertes, grises ou noires évoquent des matières peu nobles et morbides. À la fois petits et rapides, les insectes se fauillent partout jusqu'à s'immiscer dans le corps humain. Un zoologue vient de découvrir une nouvelle espèce de tic, à son retour d'un voyage d'étude en Afrique. La bestiole s'était logée dans une de ses narines[8].

Leur lieu d'habitation est lié à des espaces inquiétants : la terre et ses entrailles qui s'opposent à l'espace aérien et solaire. Dans l'imaginaire symbolique, les insectes renvoient donc à l'Enfer plutôt qu'au Paradis. Les insectes rampants sont ainsi particulièrement négatifs par rapport aux volants. Enfin, ils pullulent dans des lieux sales, humides, tièdes ou chauds qui suscitent le dégoût car l'indifférencié y règne.

Sexualité mortifère

La reproduction des insectes provoque également un sentiment de menace. La mante religieuse femelle, par exemple, peut ainsi dévorer le mâle, en commençant par la tête, alors que celui-ci est encore en train de la féconder. Ce trait que l'on retrouve chez les arachnides, est lié au simple rapport de taille en faveur de la femelle qui, lorsqu'elle a faim, ne distingue pas son partenaire d'une proie quelconque[9]. Mais l'amalgame entre accouplement et mortalité du reproducteur mâle ne peut qu'inspirer la terreur dans des sociétés patriarcales. Dans le jeu vidéo d'action *Onimusha Warlords*, le gameur incarne Samanosuke, un adepte de l'art du sabre. Il doit délivrer la princesse

Yukihime. Sur sa route, il affronte les ravisseurs dont une guerrière démoniaque pourvue d'un sexe d'où sort un gigantesque scorpion.

Toutefois, d'autres configurations sont terrifiantes pour l'autre sexe. La punaise mâle par exemple, possède un pénis en forme de sabre grâce auquel il perce le corps de la femelle pour y déposer sa semence[10].

Au cinéma, dans *Alien* (1979), Ridley Scott exploite la reproduction des insectes par le processus de la métamorphose pour déployer la menace de sa créature. Celle-ci passe d'une espèce de crabe arachnéen à un monstre reptilien dont la gueule s'ouvre sur une autre gueule, à la manière des poupées russes. Obéissant à son instinct de reproduction, comme un parasite, il se sert des astronautes pour y pondre ses œufs. Machine à tuer grâce aux acides suintant de ses corps successifs, il n'éprouve aucun sentiment : son objectif est de se reproduire aux dépens de l'espèce humaine.

De la nuisance aux épidémies

Cependant, au-delà de cette répugnance somme toute arbitraire, la peur des insectes résulte également d'une intuition « rationnelle ». Les insectes sont, en effet, les vecteurs des maladies et des épidémies les plus dramatiques de l'histoire humaine. Si bien qu'aux yeux de certains psycho-évolutionnistes, la peur de l'insecte serait la trace mémorielle et réminiscente des fléaux d'antan[11].

L'historien environnementaliste John McNeill a récemment publié un ouvrage intitulé *Mosquito Empires 1640-1914*, où il explique la constitution des empires américains par le facteur des moustiques[12]. La fièvre jaune et le paludisme étaient inconnus au Nouveau Monde. Pour pallier le manque de main d'œuvre, les conquistadores déportèrent, à partir des années 1550, des esclaves noirs sub-sahariens dans les plantations. Les navires négriers apportèrent aussi les moustiques, porteurs de ces maladies. Les Amérindiens furent plus fragilisés, car, à la différence des Européens et des esclaves africains, ils n'avaient aucune immunité. La traite négrière fut aussi stimulée parce que les « engagés » européens ne bénéficiaient pas d'une autoprotection génétique aussi efficace que les Africains. Avant 1820, quatre individus sur cinq passés en Amérique viennent d'Afrique !

Les Espagnols créoles fabriquèrent à leur tour des défenses immunitaires contre ces maladies. Malgré leur petit nombre, en raison de leur meilleure résistance physique, ils purent repousser les Français, Anglais, Néerlandais et enfin Espagnols de la métropole qui tentaient de les déloger. De même, durant la Guerre d'Indépendance, les anglais créoles des colonies défirent les Anglais de la métropole parce qu'ils étaient partiellement immunisés contre le paludisme. Il suffisait pour les *Rangers* de tenir un siège et attendre patiemment que les troupes britanniques tombent malades.

Enfin, les insectes renvoient à la mort. Ils sont les grands nettoyeurs et recycleurs de la nature. Ils mangent les cadavres et symbolisent ainsi la putréfaction avant la disparition définitive du corps humain.

L'insecte suscite des émotions qui ont presque toutes pour point commun le danger, l'écœurement et la mort. Cette peur a une dimension positive puisqu'elle fonctionne comme un système d'alarme face aux calamités naturelles. Au XIII^e siècle, l'inquisiteur Étienne de Bourbon consacre des prédications à exorciser les insectes. Dans l'Ancien Régime, des processions religieuses accompagnées de rituel d'excommunication ont lieu contre les invasions de chenille dans les vignes de Bourgogne[13].

L'homme est donc incapable de s'identifier à de tels animaux. Il n'éprouve pas d'empathie, ni de

compassion. À une question posée sur la cruauté envers les animaux, le Comité sénatorial permanent des affaires juridiques et constitutionnelles du Canada a considéré, par exemple, qu'il n'y avait pas lieu de protéger les invertébrés contre des comportements agressifs dans la mesure où ceux-ci sont incapables de ressentir de la douleur[14].

Un héros terrorisant : le tournant des années Cinquante

Le cinéma fantastique et de science-fiction a choisi l'insecte comme moyen de terroriser le spectateur. Il peut, en effet, jouer sur l'ambiguïté entre la peur « naturelle » des insectes et leur phobie.

L'arachnophobie est l'une des phobies les plus répandues au monde. Elle affecte jusqu'à 6 % de la population. Dans les cas extrêmes, elle peut réduire le phobique à ne plus pouvoir sortir de chez lui. Certaines statistiques montrent que ce symptôme toucherait beaucoup plus les femmes que les hommes. Dans le cas d'autres phobies modernes comme la peur de prendre l'avion, il n'y a aucune différence de genre. Selon le psychologue du développement David Rakison, l'aversion des araignées chez les femmes a un lien avec l'évolution humaine. Nos ancêtres ont appris aux hommes de la tribu à prendre plus de risques que les femmes pour savoir chasser avec succès[15] !

Pour le cinéaste, l'insecte, à la différence du monstre, offre aussi un moyen de dévoiler l'étrangeté à partir du connu. Il augmente ainsi l'angoisse à travers l'excessif, propriété du cinéma de science-fiction[16].

Un héros de science-fiction

L'insecte s'impose comme un thème aisé pour susciter des émotions fortes chez le spectateur de cinéma. Il s'inscrit dans la vogue du cinéma américain de science-fiction qui naît véritablement dans les années Cinquante, à la faveur de l'émergence des *drive-in*, des projections en plein air destinées à un public adolescent. Ce sont essentiellement des petites compagnies qui produisent ces films de seconde zone, proches du film noir et blanc de l'entre-deux-guerres, d'une durée qui n'excède pas une heure pour ouvrir le « grand film », produit par une major[17].

Le film à insecte s'insère dans la catégorie du « film à monstre », né dans les années Trente. La narration repose sur un crescendo jusqu'à l'apparition du monstre qui doit susciter la surprise et la terreur. De ce point de vue dramatique, l'insecte est un substitut à l'habituel extra-terrestre venu détruire la planète.

Toutefois, en raison de la médiocrité des effets spéciaux de l'époque, l'insecte est plus redoutable que les maquettes ou des comédiens ridiculement déguisés en être venu d'ailleurs. Les studios utilisent le procédé chronophage et coûteux de l'animation image par image pour agrandir la bestiole. Dès 1899, dans *Un Bon Lit*, George Méliès utilise cette technique pour agrandir trois punaises géantes qui perturbent un dormeur[18]. D'après notre corpus, dans le registre de la terreur, l'araignée semble être le premier invertébré à constituer l'atout d'un film. Elle apparaît en 1943 dans *Le Mystère de Tarzan - Tarzan's Desert Mystery* - (États-Unis) de Wilhelm Thiele. Le roi de la jungle doit surmonter une série d'obstacles dont une araignée géante pour libérer son fils.

À l'image de cette scène inaugurale où le monstre dévore un homme devant l'enfant pris dans la toile garde-à-manger, les cinéastes font appel à l'hyperbolisation de l'animal par le gigantisme. Ils jouent sur les trois registres suivants : la multiplication, l'agrandissement et l'intensification de l'agressivité de la bête.

En 1954, dans *Des monstres attaquent la ville - Them !* - (États-Unis), Gordon Douglas propose un film de science-fiction dont des fourmis, modifiées par des essais nucléaires au Nouveau Mexique,

envahissent le pays. Le danger vient autant du nombre que de l'agrandissement des fourmis.

La même année, Byron Haskin réalise un mélodrame exotique, *Quand la Marabunta gronde - The Naked Jungle* - (États-Unis) dans lequel des fourmis rouges jouent aussi un rôle central. Un riche propriétaire d'une plantation de cacao au bord du Rio, délaisse sa compagne, fruit d'un mariage arrangé, lorsqu'il apprend qu'elle a déjà été mariée. Cependant, prête de retourner aux États-Unis, elle choisit de rester au côté de son époux confronté à la marabunta, migration massive de fourmis légionnaires qui détruisent tout sur leur passage. Celles-ci forment des colonies qui peuvent aller jusqu'à 20 millions d'individus. Bien qu'elles soient aveugles, elles attaquent avec succès leur proie grâce à leur massivité.

Dans *The African Queen* (1951), John Huston film la sortie de l'eau d'Humphrey Bogart recouvert de dégoutantes sangsues, de taille normale. En 1959, Bernard L. Kowalski les accroît dans *L'attaque des sangsues géantes - The Attack of the Giant Leeches*.

Enfin, l'agressivité peut s'avérer un ressort efficace pour susciter la répulsion. Dans *L'Homme qui rétrécit - The Incredible Shrinking Man* - (1957), Jack Arnold joue sur le jeu d'échelle en réduisant le héros à la taille d'une araignée prédatrice qu'il doit affronter avec une aiguille en guise de lance.

Guerre froide et révolution agro-industrielle

Susan Sontag a souligné la « perspective des désastres » pour comprendre le cinéma de science-fiction des années Cinquante[19]. L'armement nucléaire, une arme nouvelle à l'époque, suscite en effet la terreur d'un nouveau conflit, marquée par Hiroshima. En 1954, la même année que *Des monstres attaquent la ville*, les studios japonais produisent *Godzilla*, promis à un succès sans précédent. La trame est identique, mais en guise de fourmi, c'est un lézard du nom de Godzilla, devenu géant en raison d'une mutation radioactive, qui menace la terre.

Le caractère invasif des insectes renvoie également à l'angoisse d'une invasion communiste, alors que la guerre de Corée vient de s'achever en 1953 sur un cessez-le-feu, par nature provisoire, et que l'Europe est définitivement divisée en deux camps inconciliables. À cet égard, l'insecte n'est que le substitut de l'extra-terrestre, métaphore du péril jaune ou rouge. En revanche, le contexte agro-industriel est propre au film à insecte. À la suite de la Seconde guerre mondiale, les producteurs américains de l'insecticide basé sur la molécule du DDT, développé pour protéger les marines dans la guerre du Pacifique, reconvertissent leur pesticide dans l'économie de paix. À cette fin, ils multiplient les campagnes de publicité contre la menace des insectes sur les maisons souvent construites en bois aux États-Unis et les productions agricoles[20]. L'angoisse anthropologique de l'insecte est ainsi entretenue par ces publicités, puis accrue par l'*entertainment* hollywoodien[21].

De la revanche de la nature à l'hommage ironique

La mode du film à insecte s'épuise rapidement. Peu sont produits dans les années 1960. Les spectateurs préfèrent les vrais extra-terrestres aux bestioles écœurantes. Toutefois, le film à insecte sert encore à traduire la hantise des progrès technologiques, appréhendée de manière de plus en plus abstraite. Il symbolise la « revanche de la nature[22] ».

Ainsi, en 1968, le film japonais *Genocide - Konchû daisensô* - présente l'extermination de l'espèce humaine par les insectes afin de sauver la terre[23]. En 1975, *Les Insectes de feu - Bug* - montre comment, à la suite d'un tremblement de terre, des insectes mutants surgissent pour détruire une petite ville californienne. La cause de la destruction devient anecdotique. Leur intelligence est le cœur du film. Ces cafards rampants exploitent les objets du quotidien comme les pots d'échappement pour se déplacer ou un écouteur téléphonique pour s'y coller afin de brûler l'oreille

d'un protagoniste. À la fin du film, ils achèvent leur vocation de tueurs en se transformant en insectes volants, capables de mettre le feu partout où ils iront.

En 1973, dans *Phase 4*, Saul Bass, plus célèbre pour les génériques des films américains d'Alfred Hitchcock que pour cette production unique, joue sur la même thématique du châtiment dont les insectes sont les instruments. Très influencé par la mode psychédélique, le réalisateur relate l'histoire de fourmis extraterrestres qui manipulent des savants pour conquérir la terre. Ici, le ressort n'est plus celui de la terreur bien que Saul Bass filme systématiquement en gros plan la fourmilière pour entretenir une ambiance anxiogène. Le film est un prétexte à une réflexion philosophique sur la place de l'homme dans le cosmos, mis en abîme avec celle des fourmis. Cette vision du rôle des insectes à la Michelet constitue une synthèse terminale de la thématique par l'association de la terreur de l'invasion avec l'échelle écologique de l'histoire des espèces inscrite dans le Macrocosme ; un *2001 l'Odyssée de l'espace* à la mesure de l'infiniment petit !

Un regain de films à insecte est observable dans les années Quatre-vingt, mais il s'inscrit désormais dans le clin d'œil post-moderne aux œuvres d'antan. En 1976, dans *La nuit des vers géants - Squirm* - (États-Unis), Jeff Liberman met en scène des vers, modifiés par une électrocution, qui attaquent un village pour se nourrir de ses habitants. Entre horreur et ironie, le film est un hommage à l'âge d'or des films à insecte.

Ces productions se réduisent en général à un commentaire souvent parodique et nostalgique avec une volonté de faire gore à tout prix pour un jeune public, désireux de sensations fortes. De plus, la technique du numérique permet plus facilement et à un moindre coût de jouer sur le gigantisme. En 1988, par exemple, *Voyage au bout de l'horreur - The Nest* - (États-Unis) de Terence H. Winckless met en scène des insectes mutants devenus vampires en raison d'expériences que la mystérieuse société Intec aurait poursuivies jadis.

Le film à insecte a connu un succès remarquable dans les années Cinquante au sein du cinéma de science-fiction. À la différence de l'extra-terrestre, l'insecte modifié permet à la fois de provoquer la terreur, mais aussi finalement de le détruire sans scrupule. Il constitue donc une soupape de sûreté aux angoisses contemporaines[24]. Mais plus encore, il joue sur le ressort de l'expérience-limite en variant les paramètres de la réalité : « on fait l'expérience d'autre chose dans une réalité qui demeure soumise aux mêmes lois, explique Éric Dufour[25] ». À partir des années Quatre-vingt, les cinéastes ne retiennent plus que le vertige de cette expérience et le clin d'œil nostalgique au cinéma des années passées.

Cependant, les réalisateurs ont aussi exploité une autre direction plus riche où l'appropriation des vertus des insectes jusqu'à la métamorphose devient centrale.

De l'appropriation à la métamorphose

L'appréhension de l'insecte ne se réduit pas à la répulsion. Au XVII^e siècle, dans son *Micrographia* (1665), le naturaliste Robert Hooke dessine des planches de la puce ou de l'œil de la mouche qu'il a pu observer grâce à l'invention du microscope. L'anatomiste flamand Jan Swammerdam se passionne pour la métamorphose des insectes qui le conduit à une apologétique mystique où science et religion ne font plus qu'une[26].

De même, une généalogie culturelle, depuis la mythologie gréco-romaine jusqu'aux productions cinématographiques du canadien David Cronenberg, révèle une fascination pour les insectes. Elle se décline sur les trois thèmes suivants : l'appropriation humaine des vertus des insectes, l'hybridation et enfin, au dernier stade, la métamorphose.

Le mythe littéraire de la métamorphose

Dans les *Métamorphoses*, le poète latin Ovide, au I^{er} s. av. J.-C., met en forme les mythes ayant pour point commun la transformation des corps et des âmes. L'un d'eux décrit la transformation d'une mortelle en araignée. Arachné, jeune fille de Lydie, célèbre pour son art du tissage, intrigue Athéna. La déesse se présente devant elle et défie la tisseuse dans un concours, arbitré par les dieux de l'Olympe. Elle figure ces derniers sur son œuvre. Mais l'habile Arachné tisse alors Zeus lui-même avec ses maîtresses. Elle remporte le concours. Athéna, furieuse, déchire alors l'ouvrage de sa rivale. Dépitée, Arachné se pend. La déesse, prise de remords, lui offre alors une seconde vie. Elle la métamorphose en araignée pour qu'elle puisse, de nouveau, continuer à tisser.

Dans la *Divine Comédie*, au *Livre du Purgatoire*, Dante utilise ce mythe pour stigmatiser le péché de l'orgueil que symboliserait Arachné. À travers cette mésaventure, le poète veut aussi marquer une distance à l'égard d'Ovide et de l'ensemble des poètes païens, jugés inférieurs aux poètes chrétiens. L'interprétation du mythe fait de cette métamorphose un châtement divin de l'orgueil. Dans l'édition illustrée de Gustave Doré (1861-1868), le dessinateur opte pour une figure hybride d'Arachné, composée du torse nu érotiquement renversé en arrière, accroché de part en part aux six pattes d'une araignée.

Au XX^e siècle, *La Métamorphose* (1915) de Franz Kafka impose la transformation de l'être humain en insecte au rang des mythes littéraires contemporains. À travers la dégradation d'un commis voyageur en un cafard répugnant, l'écrivain décrit comment ses proches les plus intimes le rejettent peu à peu et l'abandonnent au suicide. À côté de la satire sociale, il utilise la métamorphose pour réfléchir sur le sujet du statut du paria. L'homme cafard ne terrorise pas, mais au contraire, suscite au mieux la pitié, au pire, la honte et la haine. Pourtant, là est l'absurdité de l'existence : le monstre a plus d'humanité dans ses émotions que son cruel et glacial environnement.

La malédiction de la mouche

La métamorphose en insecte s'avère ainsi une variante de la malédiction. La meilleure illustration de cette thématique est la nouvelle du franco-britannique George Langelaan, *La Mouche - The Fly -*, publiée en 1957 dans le magazine *Play-Boy*, adaptée au cinéma par Kurt Neumann en 1958 dans *La Mouche noire - Black Fly -* (États-Unis), puis, dans une nouvelle version, par David Cronenberg, en 1986.

L'argument relate la transformation du savant François Delambre en mouche, à la suite d'un accident, lors d'une expérience de téléportation. Une mouche s'est, en effet, glissée avec le savant dans la machine. Aussi, les modifications cellulaires aboutissent-elles à la transformation du savant en une mouche.

Dans l'histoire originale comme dans la première version cinématographique, l'intrigue porte sur la disparition du savant réduit à un minuscule insecte. Son épouse est accusée de l'avoir assassiné. Elle devra prouver son innocence. Le métamorphosé finit lamentablement à la fois mangé par une araignée, puis écrasé malencontreusement par les enquêteurs. Dans la version de 1986, Cronenberg se focalise sur la métamorphose. Au début, le savant est fasciné par ses nouvelles capacités physiques, intellectuelles et sexuelles, acquises grâce à l'accident de téléportation. Puis tout se détraque. Le savant devient irascible, tandis qu'il subit des modifications corporelles, à l'image de ces poils étonnamment durs lui poussant dans le dos ou bien dans cette scène d'anthologie où il perd l'une de ses oreilles dans le lavabo. Comprenant ce qu'il est en train de vivre, il tente de convaincre sa compagne, enceinte de ses œuvres, de fusionner avec lui pour créer l'être parfait. Mais elle refuse et finalement le tuera.

Le rapport entre l'homme et l'insecte est central dans l'œuvre de Cronenberg. Dès 1975, dans *Frissons - Shivers* - (Canada), son troisième long métrage, le cinéaste traite de la contamination par un parasite qui transforme les habitants d'une tour, coupée du monde, en maniaques sexuels. Dans *La Mouche - The Fly* - (États-Unis), la métamorphose lui permet de traiter de mythes fantastiques traditionnels, à l'exemple de celui de Frankenstein qui par la science veut créer un surhomme, mais il innove aussi lorsqu'il discute de l'accroissement des capacités humaines par l'hybridation animale. En outre, le film s'inscrit dans le contexte de la psychose liée à l'épidémie du sida. Le savant, atteint par la métamorphose, est rejeté par tous y compris sa compagne qui ne voit en lui plus qu'un monstre morbide[27].

En 1960, dans *La Femme Guêpe - Wasp Woman* - (Grande-Bretagne), le britannique Roger Corman, toujours à l'affût du dernier succès fantastique, s'inspire de *La Mouche noire*, pour proposer aux spectateurs son film à insecte. Il met en scène une experte en cosmétique qui, après avoir expérimenté un élixir de jeunesse à base de gelée royale, se transforme peu à peu dans l'animal. Pour protéger son secret, elle n'hésite pas à tuer les collaborateurs inquiets de sa découverte.

Ainsi, la métamorphose tourne toujours au désavantage du caractère humain qui finit par se dissoudre dans l'insecte. De fait, le devenu monstre subit les préjugés malveillants à l'égard de ce dernier. En 1973, dans *L'Invasion des femmes abeilles - The Invasion of the Bee Girls* - (États-Unis), Denis Sanders use de la métamorphose cette fois dans des abeilles tueuses pour délivrer un spectacle à la fois érotique et misogyne. L'entomologiste Susan Harris, à la tête d'un département de génétique dans un laboratoire californien, s'est constitué une armée de jeunes femmes transformées en abeilles tueuses. Leur objectif est d'exterminer les mâles en les épuisant grâce à leur puissance sexuelle. Ce film qui s'inscrit dans la veine du *sex-exploitation* des années Soixante-dix n'épouse pas pour autant le parti pris féministe des productions de Russ Meyer. Au contraire, il associe l'orgasme féminin à la mort des mâles. Ceci correspond, d'ailleurs, à la reproduction des abeilles où le faux bourdon est accessoire. À la fin de l'été, une fois son œuvre accompli, les abeilles ouvrières chassent le copulateur de la ruche. Celui-ci mourra de froid et de faim[28].

En 1991, dans *Le Festin nu - Naked Lunch* -, David Cronenberg adapte le célèbre roman beat-generation du même nom de William S. Burroughs, publié à Paris, en 1959. L'écrivain américain y rapporte, de manière surréaliste, ses expériences de junkie lorsqu'il vivait à Tanger de 1954 à 1957. Il y décrit ses délires paranoïaques figurés par des insectes. Cronenberg retient de l'ouvrage l'aventure d'un exterminateur d'insectes qui tue sa femme parce qu'elle lui dérobe sa « poudre à vermine » à des fins récréatives et le trompe avec un ami écrivain. Convaincu alors d'être un agent d'une organisation secrète, Interzone Inc., dirigée par un insecte géant, le héros rédige des reportages dans le territoire que domine la compagnie. Il reçoit des ordres de machines à écrire métamorphosées en insectes. L'insecte est ainsi la métaphore de l'emprise tyrannique des stupéfiants qui le poussent à commettre l'irréparable - Burroughs a réellement tué sa compagne -, mais aussi le besoin absolu d'écrire que des forces obscures manipuleraient. Cronenberg, fasciné par l'augmentation humaine grâce à l'organique et à la technologie, trouve dans l'insecte cette fusion parfaite entre le vivant et la machine, à travers leur carapace. Dans le *Festin Nu*, l'insecte symbolise la puissance créatrice mais qui dévore aussi l'artiste.

L'homme augmenté par l'insecte

Cependant, dans certaines œuvres, l'homme peut domestiquer les insectes pour s'en faire un allié face à des ennemis sans succomber à une transformation monstrueuse.

En 1985, dans *Phenomena*, l'italien Dario Argento dépeint dans son style baroque unique un pensionnat de jeunes filles aux prises avec un tueur en série. Une nouvelle élève devient rapidement la risée de ses camarades en raison de ses crises récurrentes de somnambulisme. Mais avec l'aide

d'un entomologiste, elle se découvre des facultés extra-sensorielles qui lui permettent de communiquer avec les insectes. Ceux-ci l'aideront à dévoiler le mystère du collègue et à tuer l'assassin.

Spider-man est le modèle de l'union positive entre être humain et insecte, en occurrence, une araignée. Le super-héros est créé par Stan Lee en 1962 pour *Amazing Fantasy*, un magazine de bande-dessinée de Marvel Group. Piqué par une araignée radioactive à l'adolescence, le jeune Peter Parker développe une force et une agilité surhumaines que seules les araignées possèdent. Défiant la gravité, il est capable de se déplacer très rapidement sur n'importe quelle surface, de projeter des fils de soie pour se balancer dans le vide et est doté de sens bien aiguisés qui l'alertent en cas de danger.

Le super-héros connaît un succès fulgurant à tel point que dès l'année suivante, Marvel crée *The Amazing Spider-Man*, un magazine qui lui est entièrement consacré. Le héros sera décliné par la suite dans des séries animées pour la télévision et dans les blockbusters produits par Hollywood, au début du XXI^e siècle. Bien que son succès soit lié aux personnalités des super vilains qu'il combat, comme le Bouffon Vert, ses pouvoirs fascinent, à l'image de sa vitesse à se mouvoir à travers les gratte-ciels. Selon le chercheur italien en nanotechnologie Nicola Pugno, il suffirait d'inventer des nanotubes en carbone et fixés entre eux pour produire la force de Van der Waals permettant à un être humain de se déplacer à la verticale ou à l'envers sur une surface[29].

À la différence des hommes mouches ou des femmes guêpes et abeilles, l'hybridation de Spider-man ne remet pas en cause l'humanité du héros. Celui-ci profite des facultés de l'araignée, mais n'est pas sous l'emprise psychologique et *a fortiori* physique du corps animal.

Les insectes occupent une place privilégiée dans la littérature et le cinéma fantastique. Ceci n'est guère étonnant, eu égard aux émotions que suscitent les petites bêtes. Des émotions négatives obéissent à des réflexes somme toute rationnels de sauvegarde de l'espèce humaine. Des émotions plus irrationnelles répondent à des fantasmes de dévoration. Enfin, des émotions, au tournant des années Cinquante, sont stimulées, sous l'influence des transformations industrielles de la société moderne et des tensions géopolitiques.

Cependant, à travers la métamorphose, l'insecte peut aussi susciter la pitié car il est l'objet de toutes les détestations. Il symbolise alors la victime que l'on extermine sans scrupule. Il sert de métaphore du marginal et jusqu'à la dénonciation des massacres de masse, à l'exemple de *Starship Troopers* (États-Unis), un film de Paul Verhoeven de 1997, où les humains exterminent sans aucun scrupule les Arachnides, une race extra-terrestre d'araignées. En 1972, dans *La Mouche*, le chanteur français Michel Polnareff évoque ainsi une jeune femme désirable, qui, par un geste agacé mais anodin écrasera une mouche amoureuse : « Sur ses lèvres, moi, je m'étais posé / Pour lui dire que je l'aimais / Mais les femmes, moi / Je n' m'étais pas méfié. / Une mouche c'est vraiment bête à tuer / Une mouche c'est vraiment bête à tuer / Une mouche c'est vraiment bête à tuer. »

BIBLIOGRAPHIE

- André, C. : *Psychologie de la peur : craintes, angoisses, phobies*. Paris : Odile Jacob, 2005.
- Baratay, É. : L'excommunication et l'exorcisme des animaux aux XVII^e-XVIII^e siècles, une négociation entre bêtes, fidèles et clergé. In *Revue d'Histoire ecclésiastique*, 2012, vol. 107, n°1, pp. 223-254.
- Cronenberg, D. : *Entretiens avec Serge Grünberg*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2000.
- Dajoz, R. : *Dictionnaire d'entomologie*. Paris : Lavoisier, 2010.
- Dufour, É. : *Le Cinéma de science-fiction*. Paris : Armand Colin, 2011.
- Jarrige F. - Le Roux, T. : *La Contamination du monde. Une histoire des pollutions à l'âge industriel*. Paris : Seuil, 2017.
- Lamy, M. : La Reproduction. In *Les Insectes et les Hommes*. Paris : Albin Michel, 1997. Disponible

en ligne : <http://www7.inra.fr/opie-insectes/pdf/i121lamy.pdf> [Consulté le 10/06/2017].
Le Doze, C. : *La puce. De la vermine aux démangeaisons érotiques*. Paris : Arkhé Édition, 2010.
McNeill, J. : *Mosquito Empires: Ecology and War in the Greater Caribbean, 1640-1914*. New York : Cambridge University Press, 2010.
Michelet, J. : *L'Insecte*. Paris : Éditions des Équateurs, 2011.
Nathan, T. : *Psychanalyse et copulation des insectes*. Paris : Éditions Mille et une nuits, 2013.
Rakinson, D. : Do infants possess an evolved spider-detection mechanism ? In *Cognition*, avril 2008, vol. 107, pp. 381-393.
Russel, E. : *War and Nature. Fighting Humans and Insects with Chemicals from World I to Silent Spring*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.
Sontag, S. : Images du désastre (1965). In *L'Œuvre parle*. Paris : Christian Bourgois éditeur, 2010, pp. 309-338.
Vignaud, L.-H. : *Sciences, techniques, pouvoirs et sociétés du XV^e siècle au XVIII^e siècle*. Paris : Dunod, 2016.

SITOGRAPHIE

<http://apihappy.fr/apiculture-abeille/37-les-congregations-de-males-faux-bourillons-chez-l-abeille#Le%20r%C3%B4le%20des%20m%C3%A2les%20dans%20la%20colonie> [Consulté le 05/04/2017].
<http://www.linternaute.com/science/magazine/dossier/super-pouvoirs/1.shtml> [Consulté le 17/06/2017].
https://www.senscritique.com/liste/Les_insectes_et_araignees_au_cinema/138463 [Consulté le 20/01/2017].
<http://www.sciences-mag.fr/2013/10/un-biologiste-decouvre-une-nouvelle-espece-de-tique-dans-son-nez/> [Consulté le 10/06/2017].
<http://www.parl.gc.ca/content/sen/committee/372/lega/witn/shelly-f.htm> [Consulté le 12/05/2017].

^[1]) Michelet, J. : *L'Insecte*. Paris : Éditions des Équateurs, 2011, pp. 11-12.

^[2]) *Ibid.*, p. 70.

^[3]) https://www.senscritique.com/liste/Les_insectes_et_araignees_au_cinema/138463 [Consulté le 20/01/2017].

^[4]) Pelasato, A. : Les insectes au cinéma [en ligne]. URL : <https://www.noosphere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=10> [Consulté le 20/01/2017].

^[5]) Sontag, S. : Images du désastre (1965). In *L'Œuvre parle*. Paris : Christian Bourgois éditeur, 2010, pp. 309-338.

^[6]) Dajoz, R. : *Dictionnaire d'entomologie*. Paris : Lavoisier, 2010.

^[7]) Le Doze, C. : *La puce. De la vermine aux démangeaisons érotiques*. Paris : Arkhé Édition, 2010.

^[8]) <http://www.sciences-mag.fr/2013/10/un-biologiste-decouvre-une-nouvelle-espece-de-tique-dans-son-nez/> [Consulté le 10/06/2017].

^[9]) Lamy, M. : La Reproduction. In *Les Insectes et les Hommes*. Paris : Albin Michel, 1997. Disponible en ligne : <http://www7.inra.fr/opie-insectes/pdf/i121lamy.pdf> [Consulté le 10/06/2017].

^[10]) Nathan, T. : *Psychanalyse et copulation des insectes*. Paris : Éditions Mille et une nuits, 2013.

^[11]) André, C. : *Psychologie de la peur : craintes, angoisses, phobies*. Paris : Odile Jacob, 2005.

^[12]) McNeill, J. : *Mosquito Empires: Ecology and War in the Greater Caribbean, 1640-1914*. New York : Cambridge University Press, 2010.

^[13]) Baratay, É. : L'excommunication et l'exorcisme des animaux aux XVII^e-XVIII^e siècles, une négociation entre bêtes, fidèles et clergé. In *Revue d'Histoire ecclésiastique*, 2012, vol. 107, n°1, pp. 223-254.

^[14]) <http://www.parl.gc.ca/content/sen/committee/372/lega/witn/shelly-f.htm> [Consulté le 12/05/2017].

- ^[15]) David Rakinson a conduit une expérience sur un groupe de bébés filles et garçons. Il leur a montré les photos d'une araignée, d'un visage effrayé, d'un visage souriant et d'une fleur. Devant chaque enfant, il associe la photo de l'araignée avec l'une des trois autres photos. Les bébés filles regardent plus longuement que les bébés garçons la photo de l'araignée et regardent plus longuement la combinaison de la photo de l'araignée associée au visage effrayé. Rakinson, D. : Do infants possess an evolved spider-detection mechanism ? In *Cognition*, avril 2008, vol. 107, pp. 381-393.
- ^[16]) Dufour, É. : *Le Cinéma de science-fiction*. Paris : Armand Colin, 2011, pp. 87-88.
- ^[17]) *Ibid.*, pp. 43-48.
- ^[18]) Lafond, F. : *Dictionnaire du cinéma fantastique et de science-fiction*. Paris : Vendémiaire, 2014, pp. 170-171.
- ^[19]) Sontag, S. : *Images du désastre (1965)*. In *L'Œuvre parle*. Op. cit., p. 315.
- ^[20]) Russel, E. : *War and Nature. Fighting Humans and Insects with Chemicals from World I to Silent Spring*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.
- ^[21]) Jarrige, F. - Le Roux, T. : *La Contamination du monde. Une histoire des pollutions à l'âge industriel*. Paris : Seuil, 2017.
- ^[22]) Lafond, F. : *Dictionnaire du cinéma fantastique et de science-fiction*. Op. cit., pp. 311-312.
- ^[23]) *Ibid.*, p. 312.
- ^[24]) Sontag, S. : *Images du désastre (1965)*. In *L'Œuvre parle*. Op. cit., p. 337.
- ^[25]) Dufour, É. : *Le Cinéma de science-fiction*. Op. cit., p. 93.
- ^[26]) Vignaud, L.-H. : *Sciences, techniques, pouvoirs et sociétés du XV^e siècle au XVIII^e siècle*. Paris : Dunod, 2016, p. 137 et p. 197.
- ^[27]) Cronenberg, D. : *Entretiens avec Serge Grünberg*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2000.
- ^[28]) <http://apihappy.fr/apiculture-abeille/37-les-congregations-de-males-faux-bourdons-chez-l-abeille#Le%20r%C3%B4le%20des%20m%C3%A2les%20dans%20la%20colonie> [Consulté le 05/04/2017].
- ^[29]) <http://www.linternaute.com/science/magazine/dossier/super-pouvoirs/1.shtml> [Consulté le 17/06/2017].

David El Kenz
Université de Bourgogne
UFR Sciences humaines
Département d'histoire
4 Boulevard Gabriel, 21 072 Dijon

Dogs as active actors in work in the field of human scent identification

The purpose of this text is to present a set of arguments showing that the status of dogs working in the field of human scent identification should not be midway between “a living work instrument” and “an actor in work” as it is considered now. Dogs should be clearly recognized not only as actors in work in this field, but also as “active actors”, because the type of work that human scent identification requires is not based on forcing dogs to work, but on their voluntary and autonomous cooperation, which can arise only thanks to a solid and stable bond between the trainer and his dog.

Keywords: human scent identification, criminalistics, working dogs, actor in work, active actor in work

L'odorologie policière est « une technique criminalistique permettant d'effectuer l'identification de l'odeur individuelle d'une personne et de la trace odorante que cette personne a créée sur une scène d'infraction[1] ». La comparaison des traces odorantes (TO) prélevées sur la scène d'infraction avec l'odeur corporelle (OC) du suspect[2] est rendue possible grâce à des chiens spécialement éduqués et entraînés. En pratique, cela veut dire que, d'abord, on donne au chien policier à flairer l'OC prélevée sur un suspect et conservée dans un bocal. Ensuite, le chien la compare aux sept TO dans les bocal alignés devant lui, dont l'une provient de la scène d'infraction. Le chien effectue quatre comparaisons pendant lesquelles l'emplacement des TO dans la ligne de travail n'est jamais le même (une des quatre comparaisons est effectuée sans que la TO de l'affaire (TO^A) soit placée parmi les sept bocal[3] dans la ligne [ligne dite « vide »]). Si le chien identifie trois fois l'OC flairée avec la TO^A dans la ligne, on peut conclure à une reconnaissance d'odeur (l'OC flairée est identique à l'OC contenue dans la TO^A recueillie sur la scène d'infraction[4]). Cette reconnaissance d'odeur peut ensuite faire partie d'un faisceau de preuves indirectes pouvant aboutir à une condamnation.

Les chiens spécialisés en odorologie doivent obtenir tous les ans une validation les autorisant à continuer à exercer leur métier l'année à venir. En mars 2015, le règlement de l'examen de validation a subi d'importantes modifications, présentées à l'époque en termes de réforme (cf. la partie 1). Cette modification a fini par avoir des conséquences inattendues : alors que normalement, le nombre d'échecs aux épreuves de cet examen ne s'élevait qu'à quelques cas individuels, après la réforme, l'odorologie tchèque s'est retrouvée en pénurie flagrante de chiens : sur la totalité des chiens (42), seulement un tiers a été validé pour l'année suivante.

L'objectif de notre texte sera d'expliquer que l'une des causes principales[5] de cette réforme manquée était le fait que l'odorologie tchèque ne disposait pas (et ne dispose toujours pas) d'une conception cohérente du statut du chien[6]. Nous pensons qu'une définition plus claire de ce statut permettrait à l'odorologie de construire une base plus solide vis-à-vis d'éventuelles mises à jour de la technique et d'éviter des problèmes de ce type. L'incohérence du statut du chien consiste en ce qu'il oscille entre le statut d'un outil vivant (moyen vivant de travail) et ce qu'on pourrait appeler « acteur du travail » (partie 1). Notre réflexion concernant le statut du chien n'est pas seulement une réflexion personnelle, mais s'inspire également des ouvrages de la sociologue Jocelyne Porcher[7] et du projet de recherche transdisciplinaire portant sur la place des animaux dans le travail (le projet COW coordonné par J. Porcher) qui a été lancé en France en 2012[8]. L'objectif des chercheurs réunis autour de ce projet était, justement, de vérifier leur hypothèse audacieuse, « appuyée sur des résultats préliminaires, que les animaux sont non seulement des objets du travail mais qu'ils en sont aussi des acteurs[9] ». En nous appuyant sur nos expériences professionnelles acquises au Groupe odorologie (GO) de Prague-Tuchoměřice (Jaroslav Mareček, Pavel Kos[10]), nous souhaitons présenter ici un nombre d'arguments en faveur de la définition du statut du chien en tant qu'acteur du travail (partie 2), voire même en tant que ce que nous appellerons « acteur actif » du travail (partie 3) dans le sens où le chien résiste aux tentatives d'objectivation par sa façon d'être : il reste ce qu'il est en tant qu'être « au croisement de trois histoires d'importance diverses : phylogénétique,

culturelle et individuelle[11] » et se défend contre une aliénation excessive, allant jusqu'à la nécessité pour l'homme d'adapter les règles du travail à l'individualité du chien, ce qui fait du chien un élément façonnant le processus de travail. Car non seulement l'hypothèse du chien en tant qu'acteur se confirme dans le domaine de l'odorologie, mais vient encore se compléter par une constatation que plus on demande aux chiens d'être autonomes (ce qui est le cas des chiens en odorologie), plus leur individualité entre « en jeu », exigeant une adaptation individuelle des règles générales du travail aux traits individuels du chien (partie 3). Comme l'a montré la crise de l'odorologie en 2016, ignorer ce fait lors d'éventuelles mises à jour de la technique[12], notamment dans la volonté de garantir davantage d'objectivité, risque de devenir nuisible pour l'avenir de l'odorologie.

Statut actuel ambigu du chien dans l'odorologie tchèque et ses conséquences

Jusqu'à nos jours, « le travail était le propre de l'homme et l'animal était *de facto* exclu du monde du travail en tant qu'acteur à part entière ; tout au plus était-il considéré comme un moyen pour effectuer des tâches[13] ». Comme nous venons de signaler ci-dessus, en odorologie il est plus juste de constater que le statut du chien reste à mi-chemin entre deux pôles opposés, à savoir celui d'objet (outil) *utilisé* en vue d'effectuer un travail et celui d'une subjectivité effectuant le travail par ses propres moyens (acteur du travail). On constate cette ambiguïté terminologique et théorique notamment dans la littérature, et dans une certaine mesure aussi dans les instructions régissant le travail. Dans la littérature, les chiens sont considérés d'une part comme « biodétecteurs », ce qui est un terme renvoyant plutôt à l'idée d'un outil vivant (« Le premier moyen utilisé dans la pratique criminalistique actuelle est exclusivement l'organe olfactif du chien spécialement entraîné, exerçant la fonction de biodétecteur[14] ») ; d'autre part, l'« utilisation de la physiologie des organismes vivants, notamment des chiens » dans l'odorologie criminalistique est clairement rangée du côté des « méthodes subjectives[15] », ce qui en fait une technique pas forcément moins fiable que les méthodes objectives (utilisation d'appareils permettant une analyse spectrale des odeurs, incapables, jusqu'à présent, d'identifier l'OC individuelle). En criminalistique, on recourt souvent aux méthodes subjectives telles que : témoignages, évaluation psychologique de la fiabilité des témoins, évaluation des résultats du détecteur de mensonges, etc. Dans les instructions régissant la mise en œuvre de la technique odorologique, la tâche du chien relève plus clairement de celle d'acteur du travail, bien que ce ne soit pas explicite. Dans l'Instruction n°9/2009 du directeur de la Direction de la police de l'ordre public (DPOP), on peut lire que « [...] le chien effectue la distinction des odeurs[16] » (non pas par exemple que « le maître-chien effectue la comparaison à l'aide du chien ») ; « si le chien désigne le bocal comparé, l'emplacement de celui-ci est modifié[17] [...] » (non pas par ex. que « le maître-chien sélectionne le bocal comparé à l'aide du chien »). Plus loin, il est implicitement reconnu que l'utilisation du chien comme un pur biodétecteur en salle serait trop réducteur : « L'activité exercée par les chiens est très stéréotypée. Pour compenser ce facteur désavantageux, le maître-chien doit maintenir les chiens en condition physique dans un environnement convenable[18]. » L'Instruction n°145/2014 du directeur de la Direction générale de la police nationale tchèque (DGPNT), superposée aux autres instructions, mentionne aussi la condition psychique du chien qui risque de souffrir de la monotonie des tâches : « Pour assurer la qualité des tâches cynotechniques[19], il faut tenir compte de la condition physique et *psychique* des chiens policiers, notamment dans le cas particulier des chiens policiers qui exercent des tâches stéréotypées (par ex. des tâches en salle d'odorologie)[20]. »

La question des règlements nous ramène au sujet de la réforme de l'examen de validation mentionnée ci-dessus, mise en place par l'Instruction n°28/2015 du directeur de la DPOP qui est entrée en vigueur en mars 2015. L'objectif des changements dans le cadre de la réforme était d'éliminer les risques de « l'impact des faits constatés lors du déroulement de l'examen de validation au centre d'entraînement de Bílá Hora sur l'application de la méthode de comparaison des odeurs

humaines dans la pratique courante[21] » (ces risques n'ont jamais été clairement explicités). En faisant prévaloir le prescrit sur le réel[22], c'est-à-dire le souhaité sur le faisable, l'Instruction n°28/2015, a renforcé l'interprétation réifiante du statut du chien. Une description succincte des différences principales entre les deux examens de validation avant et après mars 2015 fera mieux ressortir cette orientation plus marquée vers la réification du chien : 1) Jusqu'en 2015[23], les chiens étaient validés lors d'un cours de validation d'une durée de 4 semaines au Centre national de formation des unités canines de Bílá Hora u Plzně (CNFUC). Pendant leur séjour au CNFUC, leurs capacités et leurs aptitudes étaient observées par le moniteur du CNFUC. Pendant la dernière semaine de ce cours, chaque chien devait passer un examen de validation. Si le chien n'était pas en forme, l'examen pouvait être reporté à un autre jour de la semaine. Par ailleurs, lors des quatre semaines du cours, l'organisation de cet examen ne comportait pas un décalage accru entre le prescrit et le réel. 2) Après le 30 mars 2015, l'examen devait se dérouler en *un seul jour* dont la date devait être fixée par avance pour chaque GO régional (*ne prenant plus en compte la forme des chiens*, à l'exception d'une maladie diagnostiquée concrète). En outre, il y avait un autre problème qui venait compliquer le déroulement de l'examen et la performance des chiens, à savoir un prélèvement des OC et des TO non-conforme aux instructions en vigueur régissant le prélèvement. Le déroulement de cet examen aurait comporté aussi de nombreuses autres irrégularités que nous avons analysées ailleurs[24].

Les résultats obtenus au nouvel examen étaient alarmants : sur 42 chiens en exercice toujours en janvier 2015, seuls 14 ont été validés et restés utilisables pour la technique odorologique, dont encore 7 étaient alors hors service actif, car engagés dans un projet de recherches organisé par la DGPN tchèque. Au vu du nombre très élevé d'affaires à traiter annuellement[25], cette pénurie en chiens qui devait durer jusqu'à l'examen suivant (dont le résultat positif n'était pas garanti) peut, à juste titre, être désignée comme période de *crise* dont l'impact n'était pas négligeable ni sur le plan humain ou économique[26] ni du point de vue de *la vie du chien* : un nombre très limité de chiens ayant réussi l'examen de validation a été obligé de reprendre un grand nombre d'affaires à traiter ce qui a augmenté le risque de surmenage des chiens, parfois irréversible (à Tuchoměřice, sur 5 chiens, il n'est resté qu'un seul chien validé à l'époque[27]). Il est à noter en cette occurrence, que l'entraînement continu et un travail consistant presque exclusivement en traitement des affaires réelles ne sont pas comparables au niveau du stress ressenti par le chien. Au bout de deux ans, la réforme de l'examen qui s'est révélée totalement inadaptée aux aptitudes des chiens car ne correspondant pas à la méthodologie de leur entraînement a dû être annulée.

L'instruction n°28 entremêlait les deux aspects différents du statut du chien : 1) elle reconnaissait les chiens implicitement comme des êtres potentiellement faillibles dont les aptitudes doivent être évaluées et validées (en cela, ils diffèrent d'un appareil calibré, capable de mesurer ce pour quoi il a été conçu et fabriqué) ; 2) elle les imaginait aussi infaillibles que des appareils - notamment le jour de l'examen, sous peine d'élimination (bien qu'en pratique, on ne fasse pas travailler le chien qui ne se sent pas en forme[28]).

Définir le chien comme acteur semble être une façon de prévenir un écart trop important entre conception et faisabilité à l'avenir. Dans la partie suivante, nous présenterons un nombre d'arguments justifiant l'explicitation du statut du chien en tant qu'acteur du travail et nous en proposerons la première partie de sa définition possible.

Arguments en faveur du statut du chien en tant qu'acteur du travail

Avant de justifier pourquoi le terme « acteur du travail » nous semble mieux caractériser le rôle du chien en odorologie que celui d'« outil (vivant) », expliquons pourquoi ce dernier est inconvenant dans ce contexte. Implicitement présent dans le terme de « biodétecteur » (voir ci-dessus) et explicitement utilisé dans la littérature consacrée aux chiens de travail[29], le terme « outil vivant »

nous paraît erroné notamment de deux points de vue suivants : 1) il traduit seulement une *dissymétrie à sens unique* entre l'homme et le chien (l'homme-maître et le chien-maîtrisé, la dépendance du chien de l'homme) bien que dans le domaine de l'odorologie, on puisse trouver d'autres dissymétries qui ne vont pas dans ce sens (notamment la dépendance de l'homme pour ce qui est de la comparaison des odeurs effectuée de façon autonome par le chien). L'unidirectionalité du terme « outil » dissimule la richesse et la complexité d'interactions qui ont réellement lieu entre le maître-chien et le chien pendant le débouillage, l'entraînement ainsi que pendant le travail. 2) Tout en étant complété du qualificatif « vivant », le terme « outil » renvoie toujours inévitablement à *l'idée moderne de l'animal-objet*, héritière de l'idée post-cartésienne (malebranchienne[30]) de l'animal-machine, bien qu'il soit déjà admis dans nos sociétés que les animaux ne sont pas des biens meubles[31]. On peut certes tenter de ravalier des êtres vivants (y compris l'homme) à un moyen ou outil de travail (comme « outil par essence[32] »), mais le fait qu'ils soient, justement, vivants ne cesse de poser des obstacles à cette tentative en termes de comportement ou « activité[33] », individuel et spontané. Car si le terme « outil » évoque un instrument dont l'utilisation se restreint à un nombre précis de fonctionnalités (détecteurs et analyseurs d'odeurs utilisés en chromatographie en phase gazeuse, par exemple), ne constituant rien d'imprévu ni de contingent, sauf un éventuel risque de dysfonctionnement, le terme « vivant » renvoie à tout son contraire. Il est à noter, en cette occurrence, qu'à la différence des outils que l'homme conçoit et adapte généralement en fonction du travail à faire, en recourant au travail animal, c'est la procédure de travail qu'il doit adapter aux qualités et aux besoins de ceux-ci, non l'inverse[34]. Sans les qualités olfactives et comportementales exceptionnelles de certains chiens dans l'histoire du travail des chiens policiers de recherche (au sens lestélien du terme « l'animal singulier[35] »), l'homme n'aurait à vrai dire jamais pu mettre en place la technique odorologique[36].

Le terme « acteur » nous semble remédier à ces défauts d'« outil vivant » : le sens commun figuré du mot « acteur » (« celui qui joue un rôle important, qui prend une part active à une affaire[37] ») ainsi que la définition « sur mesure » pour l'« animal acteur » - « être vivant qui sent, éprouve, s'adapte, agit[38] » prévient toute réinterprétation du rôle de l'animal en tant que mécanisme biologique et fait mieux ressortir le fait qu'au travail, les chiens, tout comme les autres animaux coopérant avec l'homme, ont « *un pouvoir d'action important, dont l'humain doit tenir compte, à la fois comme aide dans les buts qu'il se propose d'atteindre et comme obstacle ou résistance dans les voies qu'il envisage d'emprunter[39]* ».

Quel *pouvoir d'action* le chien manifeste-t-il en odorologie ? Nous tenterons de répondre à cette question en nous appuyant sur deux définitions du travail qui, en se complétant, caractérisent, à nos yeux, d'une manière appropriée, le travail effectué en commun par les maîtres-chiens et les chiens en odorologie : 1) travail comme « *activité vitale, [...] comme un moyen en vue de satisfaction [...] du besoin de conserver l'existence physique[40]* », que l'homme partage avec les animaux, sauf que, chez lui, l'activité vitale devient consciente et, comme telle, créatrice de nouveaux besoins qu'il cherche à satisfaire par d'autres formes de travail[41]. 2) Travail comme une « activité » déployée pour « *suppléer à ce qui n'a pas été prévu, aux insuffisances et aux contradictions dans les consignes, les modes opératoires ou le système technique[42]* », en contradiction à la tâche comme « ce qui devrait être fait selon les consignes données[43] ». - Car en odorologie aussi se conjuguent, et s'affrontent, la tâche prescrite et sa mise en œuvre ou même sa faisabilité : d'une part, les concepteurs de la technique aspirent à un maximum d'objectivité (un prélèvement d'odeurs, de traces, leur conservation et leur comparaison strictement réglementés) pour rendre les résultats les plus probants possible devant juges et avocats ; d'autre part, cette technique est mise en œuvre par deux acteurs - deux subjectivités : humaine (techniciens, maîtres-chiens) et canine qui s'entraident mais se posent aussi des obstacles en cherchant à satisfaire, par le travail, des besoins qui ne sont pas toujours compatibles.

Qu'en est-il de *la tâche prescrite pour les chiens en salle* ? - 1) Le chien doit passer le test d'« intérêt accidentel » : on donne à flairer au chien une odeur n'ayant aucun trait à l'affaire (odeur lambda). Le poste de la trace odorante provenant de la scène d'infraction est placé dans la ligne de travail parmi les six autres postes, le chien qui cherche la TO correspondant à l'odeur lambda, ne doit manifester aucun intérêt pour la TO de l'affaire (TO^A). Dans le cas contraire, cela signifierait que la TO^A a pour lui une attractivité n'ayant aucun trait à la tâche. Dans ce cas-là, le chien est éliminé sous risque de sélectionner la TO^A pour d'autres raisons que pour la raison de l'identification de celle-ci à l'odeur corporelle (OC) du suspect. 2) Après avoir passé ce test préalable, le chien reçoit à flairer le tissu avec l'OC du suspect et la compare ensuite aux 6 TO-leurres (prélevées, si possible, sur les mêmes types de surfaces que la TO^A[44]) et à la TO^A, dont il ne connaît pas l'emplacement par avance. Pendant cette procédure, il doit garder l'odeur flairée en mémoire. 3) S'il se couche auprès du bocal contenant la TO^A, c'est le premier indice que l'OC du suspect pourrait être identique à cette TO^A. Dans ce cas-là, le chien est loué par son maître et récompensé par une biscotte. 4) Le chien répète ce processus trois fois, l'emplacement de la TO^A étant à chaque fois modifié (une ligne reste « vide », cf. *supra*). Ce processus est répété en entier pour comparer toutes les TO^A prélevées sur la scène d'infraction.

Cette tâche prescrite est pour le chien - tout rigoureusement entraîné qu'il soit - très exigeante (car stressante) par un degré d'« aliénation[45] » élevé *par rapport* 1) à l'endroit où il rencontre habituellement les odeurs (en ballade dans un parc, sur la voie publique, etc., ce qui contraste avec son travail dans la salle désodorisée où les odeurs à comparer sont conservées sur du tissu absorbant, placé en bocal) ; 2) à sa *spontanéité naturelle* qui le porte à s'intéresser habituellement aux odeurs rencontrées en dehors de la salle de travail (ce qui contraste avec l'obligation d'assumer la monotonie de la procédure) ; 3) à une *constance relative des odeurs* connues du chien qui assure la sécurité et la stabilité de son milieu de vie (ce qui contraste avec l'absence de stéréotype concernant les odeurs comparées en salle de travail, qui lui sont inconnues et dont la configuration change constamment et de façon imprévisible dans chaque ligne de travail). NB : À la différence du chien travaillant, par exemple, dans le domaine de la recherche de stupéfiants ou d'explosifs, qui est obligé de mémoriser un répertoire stable d'une dizaine de substances chimiques, le chien en odorologie doit constamment recourir à une mémoire à court terme, c'est-à-dire ne mémoriser l'OC comparée que dans le cadre du travail sur l'affaire traitée ; 4) à son *intérêt naturel pour des odeurs attractives* (mais l'OC doit l'intéresser par rapport à la tâche reçue, non par son attractivité indépendante de la tâche ; cf. *supra* le test d'intérêt accidentel.

Le taux de stress du chien peut être lié aussi 1) à la *qualité très variable et imprévisible des TO^A*, car le taux de molécules d'odeur humaine contenues dans la TO^A varie selon que la TO^A a été prélevée à la bonne place ; que l'empreinte odorante était forte ou faible ; qu'elle contenait un taux élevé de molécules d'odeurs parasites ; qu'elle a été prélevée et conservée correctement par le technicien et enfin selon qu'elle n'a pas été incorrectement manipulée lors du processus de travail[46]. Il faut par ailleurs tenir compte du fait que toute odeur « à découvert » s'évapore constamment[47] ; 2) à la *différence entre les affaires réelles et les tâches d'entraînement* qui apporte une ambiance émotionnellement moins tendue et les récompenses plus régulières.

L'exécution de cette tâche complexe demande au chien - tout entraîné qu'il soit - de faire preuve de deux caractéristiques que le chien-acteur du travail doit absolument posséder en odorologie : 1) la *volonté de coopérer avec l'homme* malgré ce degré élevé d'aliénation et de stress que son travail comporte ; il doit être mis en exergue qu'à la différence d'autres métiers cynophiles, le chien ne peut être forcé à cette coopération, l'utilisation de la force étant même bannie puisqu'elle serait contre-productive par décrédibilisation des résultats ainsi obtenus (pour apprendre au chien la technique de comparaison des odeurs, le maître-chien utilise uniquement la méthode de conditionnement ou renforcement positif[48]) et 2) l'*autonomie* : c'est le chien qui effectue la comparaison sans aucune

influence du maître-chien et lui en communique le résultat. Il doit donc être capable d'émettre toute une série de jugements : a) négatifs : l'odeur corporelle du suspect (OC^s) n'est identique à aucun des leurres ; l'OC^s n'est pas identique à la TO^A, b) un jugement positif : l'OC^s est identique à la TO^A. Personne d'autre ne peut le faire à la place du chien (l'identité des odeurs et des traces odorantes n'étant connue du maître-chien que pendant l'entraînement). L'homme ne peut se fier qu'à l'odorat du chien, en se référant aux fiches techniques.

Pour pouvoir devenir autonome, le chien doit passer par un entraînement rigoureux[49] (1,5-2 ans), en disposant - en plus d'un bon état de santé - de tout un répertoire de qualités innées, dont notamment intelligence de travail développée, système nerveux solide, intérêt pour le rapport d'objet, bon appétit naturel, qualités olfactives performantes. Mais sa volonté de coopérer avec le maître-chien et devenir par la suite autonome en salle repose sur la satisfaction de ses besoins individuels qu'on peut diviser en a) besoins *prévisibles*, correspondant à son espèce et à sa race et aux qualités spécialement requises par l'odorologie, mais dont le seuil de frustration change d'un chien à l'autre, et b) besoins *imprévisibles*, correspondant à ses qualités non-requises et contingentes.

Explicitons les deux points : a) *Les besoins prévisibles* du chien en tant qu'espèce et race se traduisent par l'accès aux quatre types de ressources principales : alimentaires, spatiales (lieu où le chien peut se maintenir en sécurité), sociales (contact régulier avec ses congénères[50]), relationnelles (environnement plurispécifique *stable* comportant des humains ou membres des autres espèces animales). Dans le contexte de la technique odorologique, le « réseau de relations » nécessite d'être particulièrement souligné. Dans le milieu du GO, ces besoins sont satisfaits par les relations du chien avec son maître-chien et son deuxième chien[51], et potentiellement aussi avec l'équipe et les autres chiens du GO. Avec chacun de ces membres du groupe stable, le chien crée une relation *dyadique* (*répétition* d'interactions entre deux partenaires), dont celle avec son maître-chien qui doit devenir privilégiée[52]. Si un de ces besoins précités n'est pas satisfait (stabulation inconvenable, repos insuffisant, absence prolongée du maître-chien, etc.), cela risque d'affecter le bien-être du chien et de perturber son autonomie et sa volonté de coopérer avec le maître-chien. Il est à noter que la tolérance de frustration de ces besoins change d'un chien à l'autre. b) *Les besoins individuels* générés non seulement par ce seuil de frustration individuel de chaque chien, mais aussi par ses qualités non-requises pour l'odorologie, sont *contingents*, donc difficilement prévisibles, mais *connaissables* par le maître-chien au fur et à mesure d'une *coopération patiente et attentive*. Certaines caractéristiques contingentes vont empêcher les chiens d'être qualifiés pour le travail en odorologie : incompatibilité avec le métier (tempérament trop peureux, trop colérique...) ou avec la personnalité du maître-chien (tempérament similaire à celui de son maître-chien...). D'autres caractéristiques, par contre, sont tolérées et prises en compte malgré le fait qu'elles *entrent parfois en contradiction avec la tâche prescrite*. Citons quelques exemples : certains chiens aiment travailler tenus en laisse, d'autres détestent la laisse en salle (bien qu'en République tchèque - à la différence de la France, par exemple - la procédure de travail requiert l'utilisation de la laisse) ; certains chiens aiment lécher les bords pour mieux capter l'odeur, certains n'identifient presque jamais l'odeur en première ligne (s'en font d'abord une « image » intérieure et ne sont capables de reprendre la comparaison avec efficacité que lors d'un deuxième passage), la procédure ne permettant cependant pas officiellement de refaire la première ligne ; certains n'aiment pas les tâches trop faciles, s'ennuient et font de fausses alertes (fausses identifications). Pour ce qui est du seuil de frustration individuel : certains chiens se fatiguent plus tôt que d'autres, certains sont très performants, etc. Ces variations de besoins individuels se révèlent déjà pendant les entraînements de formation, et les maîtres-chiens ne peuvent ignorer ni réprimer ces comportements sous le risque d'empêcher le chien de travailler de façon volontaire et autonome. Ce pouvoir d'action qu'il a en tant qu'individualité influence la procédure de travail et fait de lui ce qu'on peut appeler « acteur actif ». La définition que nous en proposerons dans la troisième

partie vient compléter celle du statut du chien en tant qu'acteur, donnée ci-dessus.

Chien en odorologie comme acteur actif

Nous empruntons ce qualificatif « actif[53] » à Marx dont la définition du travail en termes de satisfaction de besoins vitaux a déjà été utilisée ci-dessus. Marx utilise le terme « actif » pour distinguer le travailleur exerçant un travail « librement voulu » de celui qui fait du « travail forcé[54] ». Le travail forcé « n'est donc pas la satisfaction d'un besoin, il est au contraire seulement un moyen en vue de satisfaire des besoins extérieurs au travail[55] ». L'animal peut - d'après lui - se sentir véritablement actif uniquement dans les activités vitales comme « [m]anger, boire, procréer, etc. » qui « sont certes également des fonctions véritablement humaines », sauf que l'animal « en fait les derniers et uniques buts finaux », précise Marx[56]. Avec nos connaissances actuelles, on ne saurait plus affirmer que les activités vitales des animaux se limitent aux seules activités nutritives et sexuelles. On a vu précédemment que l'un des besoins vitaux du chien est aussi l'accès à des ressources sociales et relationnelles, dont notamment un *lien affectif dyadique stable et solide* avec son maître-chien, sans lesquelles le chien ne peut se développer correctement[57]. De la pensée marxienne, nous souhaitons cependant retenir d'une part, l'importante différence entre le travail forcé et le travail volontaire, et d'autre part, l'appréhension de l'activité vitale comme une activité effectuée de façon librement voulue, qui nous semblent saisir la particularité du travail canin en odorologie, qui - reposant justement sur la libre volonté du chien de coopérer avec l'homme - *ne relève pas de la catégorie du travail forcé*. On a vu ci-dessus que cette volonté de coopération se développe sous l'unique réserve que le chien *se sente* durablement à l'aise pendant son interaction avec le maître-chien veillant attentivement à la satisfaction de ses besoins. C'est ainsi que cette expérience ressentie comme gratifiante par le chien se transforme en *un désir de revivre cette interaction*, en vue de voir satisfaire son besoin vital de relation affective dyadique. Toute proposition de participation aux activités pendant lesquelles il peut partager des moments positifs avec son maître - parmi lesquels un travail récompensé par des louanges et des récompenses alimentaires - en constitue une occasion bienvenue. De cette expérience positive et donc souhaitée comme répétitive naît *aussi le désir du chien de résoudre des tâches de comparaison des odeurs* comme une sorte de rébus stimulant[58] qui devient, par la suite, son autre motivation pour travailler. Ainsi ce besoin, basé certes sur l'intérêt inné du chien pour l'utilisation de l'odorat mais mis à l'épreuve de façon très artificielle et aliénée par rapport à la façon dont le chien s'intéresse normalement aux odeurs (cf. partie 2), cesse d'être son besoin vital (l'utilisation de l'odorat pour la recherche des membres de son groupe, de la nourriture, éventuellement d'une proie...) et devient un *besoin transformé*. Le désir du chien de le voir satisfait reste cependant toujours lié à la présence de son maître-chien, car sans lui, la comparaison des odeurs ne l'intéresse pas[59].

Ne pouvant y être forcé, le chien est donc motivé de façon non-contraignante à transformer son comportement individuel pour rendre possible l'exécution de la tâche prescrite. Au fur et à mesure de son interaction avec le maître-chien, il lui fait découvrir ce qu'il *peut* faire, quelles sont les potentialités de ses capacités individuelles ou « capacités[60] ». Dans ce contexte, le terme « construire » s'avère plus précis que celui de « transformer ». Le maître-chien, interprète attentif des besoins et des activités du chien, doit apprendre à connaître et à accepter la façon individuelle qu'a celui-ci de construire son rôle. Par la suite, il doit construire son propre rôle dans le sens de celui du chien, *tout en maintenant la dissymétrie* entre le sien qui est de veiller à ce que l'objectif de la tâche prescrite soit atteint, et celui du chien qui l'exécute. Si le maître-chien ne connaît pas ou ne respecte pas ses particularités et son seuil de frustration individuels, le chien peut finir par se désintéresser du travail (cf. la note 26), tomber malade, éventuellement manifester un effort vain en faisant de fausses alertes. Le principe du travail odorologique conduit le maître-chien à faire en sorte de permettre à son chien de devenir acteur du travail *actif*, non pas un exécuteur de ses ordres. On voit ici se mettre naturellement en œuvre ce qui est défini, en éthologie, comme

« approche bi-constructiviste[61] ». Selon cette approche, l'animal « constitue son propre monde à travers [s]es agencements » et « l'éthologue [ici : le maître-chien construisant empiriquement son « épistémologie minoritaire[62] »] construit ce rapport de l'animal à son monde en constituant lui-même son propre rapport à l'animal à travers ces agencements[63] ».

Conclusion

Si tous les « animaux de travail » sont des acteurs du travail possédant, en tant qu'êtres vivants individuels, un pouvoir d'action significatif sur la procédure de travail en termes d'« aide » ou d'« obstacle ou résistance » (voir notre définition *supra*), toutes les sortes de travail ne leur permettent pas de devenir des acteurs actifs, comme c'est le cas de l'odorologie. Plus les résultats du travail dépendent du travail autonome et non contraint du chien, plus son individualité entre « en jeu » (ou « en travail », pourrait-on dire).

Le souci d'assurer le contrôle le plus objectif possible de l'exécution de la tâche prescrite ne devrait pas mener à une objectivation trop serrée du processus de travail sous risque de se révéler, par la suite, contre-productif. Les consignes ne devraient pas perdre de vue la faisabilité de la tâche, régie par le principe bi-constructiviste décrit ci-dessus. L'interprétation des résultats obtenus grâce à cette technique devrait rester prudente, prenant en considération non seulement des facteurs techniques incontrôlables qui peuvent influencer négativement sur les performances des chiens comme notamment la qualité variable de la TO^A (taux faible de molécules laissées par le suspect sur la scène d'infraction, taux d'évaporation qui varie en fonction de l'heure du prélèvement et des conditions physico-chimiques de la scène d'infraction. Cf. *supra*). Elle devrait également prendre en compte la psychodynamique du travail qui est effectué par deux êtres sensibles et faillibles – hommes et chiens. Toute mise à jour de la technique, y compris son éventuelle standardisation à l'échelle européenne[64], devrait y prêter attention.

BIBLIOGRAPHIE

- BARATAY, E. : *Le point de vue animal. Une autre version de l'histoire*. Paris : Éditions du Seuil, 2012.
- CAILLOCE, L. : Les animaux travaillent-ils ? In *CNRS Le journal* (8 avril 2016) [en ligne]. URL : <https://lejournal.cnrs.fr/articles/les-animaux-travaillent-ils> [Consulté le 10/09/2017].
- CHAPOUTHIER, G. : Le statut philosophique de l'animal : ni homme, ni objet. In *Le Carnet PSY*, 2009/8, n°139, pp. 23-25. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2009-8-page-23.htm> [Consulté le 23/09/2017].
- DEJOURS, Ch. – MOLINIER, P. : Le travail comme énigme. In *Sociologie du travail*, 1994, n° hors série, vol. 36, pp. 35-44.
- ÉTIENNE, V. : L'odorologie policière corroborée par la science, communiqué de presse national [en ligne]. 9 février 2016, Paris, CNRS. URL : <http://www2.cnrs.fr/presse/communiqu/4405.htm> [Consulté le 26/09/2017].
- GLICKMAN, L. T. – GLICKMAN, N. W. – SCHELLENBERG, D. B. – SIMPSON, K. – LANTZ, G. C. : Multiple risk factors for the gastric dilatation-volvulus syndrome in dogs: a practitioner/owner case-control study. In *Journal of the American Animal Hospital Association*, May 1997, vol. 33, n°3, pp. 197-204.
- L'Instruction n°145/2014 du directeur de la Direction générale de la police nationale tchèque.
- L'Instruction n°9/2009 du directeur de la Direction de la police de l'ordre public.
- L'Instruction n°45/2014 du directeur de la Direction de la police de l'ordre public.
- L'Instruction n°28/2015 du directeur de la Direction de la police de l'ordre public.
- LESTEL, D. : What Capabilities for an Animal ? In *Biosemiotics*, 2011, 4^e année, n°1, pp. 83-102. — *L'animal singulier*. Paris : Seuil, 2004.
- MARCHAL, S. – BREGERAS, O. – PUAUX, D. – GERVAIS, R. – FERRY, B. : Rigorous Training of Dogs Leads to High Accuracy in Human Scent Matching-To-Sample Performance. In *Plos One* (10 février

2016) [en ligne]. URL : <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0146963> [Consulté le 24/09/2017].

MARX, K. – ENGELS, F. : *Idéologie allemande* (1848). Trad. fr. 1952, un document produit en version numérique par prof. Jean-Marie Tremblay dans le cadre de la collection : « Les classiques des sciences sociales ». Disponible en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels_Marx/ideologie_allemande/Ideologie_allemande.pdf [Consulté le 14/09/2017].

MARX, K. : *Manuscrits philosophiques de 1844* (traduit par Franck Fischbach). Paris : J. Vrin, 2007.

PORCHER, J. : The work of animals: a challenge for social sciences [en ligne]. In *Humanimalia*, 2014, vol. 6, n°1. URL : <https://www.depauw.edu/humanimalia/issue%2011/porcher.html> [Consulté le 26/09/2017].

— *Éleveurs et animaux, réinventer le lien*. Paris : PUF, 2002.

— *Vivre avec les animaux. Une utopie pour le XXI^e siècle*. Paris : La Découverte, 2011.

— Projet COW, Compagnons animaux : conceptualiser les rapports des animaux au travail [en ligne].

URL : http://www.agence-nationale-recherche.fr/suivi-bilan/editions-2013-et-anterieures/recherches-exploratoires-et-emergentes/blanc-generalite-et-contacts/blanc-presentation-synthetique-du-projet/?tx_lwmsuivibilan_pi2%5BCODE%5D=ANR-12-BSH1-0004 [Consulté le 15/09/2017].

RULC, J. – ŠTAUDINGER, J. – NEVOLNÝ, P. : *Dějiny československé služební kynologie. Vznik a historický vývoj četnické a policejní kynologie, jakož i ostatní služební kynologie na území Československa*. Praha : Nakladatelství CanisTR, 2014.

SANDERS, C. R. : Avoir confiance en son chien : attentes, fonctions et ambivalence dans les relations entre des policiers, des utilisateurs de chiens-guides et leurs chiens. In SERVAIS, V. (éd.) : *La science [humaine] des chiens*. Lormont : Le Bord de l'eau, 2016, pp. 159-183.

SAVALOS, N. : Apprendre au chien et apprendre du chien. Ethnographie de dresseuses-utilisateurs de chiens de conduite des troupeaux. In SERVAIS, V. (éd.) : *La science [humaine] des chiens*. Lormont : Le Bord de l'eau, 2016, pp. 187-213.

SMOLOVÁ, O. : *Crise de l'odorologie en République tchèque : ses causes et son impact sur les ressources humaines du Groupe Odorologie de Tuchoměřice prenant en compte l'éthologie du chien*, Mémoire de Master Droit, Économie, Gestion, Université Jean Moulin Lyon 3, I.A.E. de Lyon et Institut Franco-Tchèque de Gestion, Année 2015/2016.

STRAUS, J. – KLOUBEK, M. : *Kriminalistická odorologie*, Plzeň : Aleš Čeněk, 2010.

VIEIRA, I. : *Comportement du chien. Ethologie et applications pratiques*. Paris : Les Éditions du Point Vétérinaire, 2015.

^[1] L'Instruction n°9/2009 du directeur de la Direction de la police de l'ordre public, IV^e partie, art. 44.

^[2] On peut également prélever les OC aussi sur d'autres personnes qui ont un trait direct à l'affaire concrète : personnes lésées, volées, etc. Nous utilisons le mot « suspect » dans notre texte en vue d'en faciliter la lecture.

^[3] En France, les lignes de travail ne comptent que cinq boccas (cinq postes). Par contre, la police utilise systématiquement deux chiens pour effectuer la comparaison.

^[4] Les odeurs peuvent aussi être comparées, si besoin est, dans les autres sens : TO-OC, OC-OC et TO-TO.

^[5] Sur l'analyse des autres causes, voir SMOLOVÁ, O. : *Crise de l'odorologie en République tchèque : ses causes et son impact sur les ressources humaines du Groupe Odorologie de Tuchoměřice prenant en compte l'éthologie du chien*, Mémoire de Master Droit, Économie, Gestion, Université Jean Moulin Lyon 3, I.A.E. de Lyon et Institut Franco-Tchèque de Gestion, Année 2015/2016.

^[6] Par le mot « chien(s) » nous nous référerons uniquement aux chiens employés en odorologie sauf

si spécifié.

^[7]) PORCHER, J. : The work of animals: a challenge for social sciences [en ligne]. In *Humanimalia*, 2014, vol. 6, n°1 ; *Vivre avec les animaux. Une utopie pour le XXI^e siècle*. Paris : La Découverte, 2011 ; *Éleveurs et animaux, réinventer le lien*. Paris : PUF, 2002.

^[8]) Cf. PORCHER, J. : *Projet COW, Compagnons animaux : conceptualiser les rapports des animaux au travail* [en ligne]. URL : http://www.agence-nationale-recherche.fr/suivi-bilan/editions-2013-et-anterieures/recherches-exploratoires-et-emergentes/blanc-generalite-et-contacts/blanc-presentation-synthetique-du-projet/?tx_lwmsuivibilan_pi2%5BCODE%5D=ANR-12-BSH1-0004 [Consulté le 15/09/2017].

^[9]) *Ibid.*

^[10]) Nous tenons à remercier, en cette occurrence, Josef Bukvaj, maître-chien possédant 35 ans d'expérience professionnelle en odorologie, pour ses remarques pertinentes portant sur notre sujet. Nous sommes également reconnaissants à Olivier Brégéras, le chef du GO d'Écully, de toutes les informations qu'il nous a fournies sur la technique odorologique telle qu'elle est mise en œuvre en France.

^[11]) LESTEL, D. : What Capabilities for an Animal ? In *Biosemiotics*, 2011, 4^e année, n°1, p. 84.

^[12]) « Ce n'est pas la technique même qui pose problème, mais la nécessité de la perfectionner continuellement. » STRAUS, J. - KLOUBEK, M. : *Kriminalistická odorologie*. Plzeň : Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2010, p. 5.

^[13]) Les propos du sociologue Sébastien Mouret cités in CAILLOCE, L. : *Les animaux travaillent-ils ?* In *CNRS Le journal* (8 avril 2016) [en ligne]. URL :

<https://lejournal.cnrs.fr/articles/les-animaux-travaillent-ils> [Consulté le 10/09/2017].

^[14]) STRAUS, J. - KLOUBEK, M. : *Kriminalistická odorologie*, Op. cit., p. 27. Dans cet ouvrage, le terme « biodétecteur » est utilisé dans le même sens par ex. aussi aux pages 6, 7, 26, 29. Le terme « instrument vivant » est mis cependant entre guillemets, à la p. 98.

^[15]) *Ibid.*, p. 6.

^[16]) L'Instruction n°9/2009 du directeur de la Direction de la police de l'ordre public, art. 53, alinéa 4.

^[17]) *Ibid.*, alinéa 5.

^[18]) *Ibid.*, art. 65.

^[19]) En tchèque ainsi que dans cette instruction, on utilise le terme « kynologický » [« cynologique »], adjectif dérivé de « kynologie » [« cynologie »]. Nous traduisons ce terme par « cynotechnique », utilisé actuellement dans les mesures actuelles françaises. En France, le terme d'autrefois « cynophilie », employé pour le travail effectué avec les chiens, a été remplacé par le terme « cynotechnie » mettant l'accent sur l'aspect technique de ce métier et éliminant le mot « philie » du grec ancien (*philia*), signifiant « amour fraternel » ou « lien affectif ».

^[20]) L'Instruction n°145/2014 du directeur de la Direction générale de la police nationale tchèque, art. 27, alinéa 4 (souligné par nous).

^[21]) Procès-verbal de la réunion de Holešov du 16 avril 2015, cf. SMOLOVÁ, O. : *Crise de l'odorologie en République tchèque : ses causes et son impact sur les ressources humaines du Groupe Odorologie de Tuchoměřice prenant en compte l'éthologie du chien*. Op. cit.

^[22]) Nous adaptions ici la terminologie (« le décalage entre travail prescrit et travail réel ») utilisée par Christophe Dejours et Pascale Molinier dans leur article « Le travail comme énigme ». In *Sociologie du travail*, 1994, n° hors série, vol. 36, p. 36.

^[23]) L'Instruction du directeur de la DPOP n°45/2014, art. 9.

^[24]) Cf. SMOLOVÁ, O. : *Crise de l'odorologie en République tchèque : ses causes et son impact sur les ressources humaines du Groupe Odorologie de Tuchoměřice prenant en compte l'éthologie du chien*. Op. cit.

^[25]) Le GO de Prague-Tuchoměřice recevait à l'époque 602 affaires à traiter par an (moyenne arithmétique pour 2013-2015).

^[26]) *Ibid.*

^[277]) Un non-respect de la méthodologie de l'entraînement continu ou du travail en salle d'identification, ou le surmenage du chien risquent de réduire à néant les longs mois d'entraînement précédents, car ils peuvent entraîner chez le chien un désintéressement pour son travail (parfois réversible au bout d'une certaine période, mais souvent irréversible) ou des maladies physiques comme par ex. une nécrose intestinale, une torsion de l'estomac. Dans ce cas-là, il est difficile de déterminer la cause de la maladie, mais le stress n'est pas à sous-estimer. Cf. GLICKMAN, L. T. - GLICKMAN, N. W. - SCHELLENBERG, D. B. - SIMPSON, K. - LANTZ, G. C. : Multiple risk factors for the gastric dilatation-volvulus syndrome in dogs: a practitioner/owner case-control study. In *Journal of the American Animal Hospital Association*, May 1997, vol. 33, n°3, pp. 197-204 ; le résumé de l'article disponible sur : <http://jaaha.org/doi/abs/10.5326/15473317-33-3-197?code=amah-site> [Consulté le 26/09/2017].

^[281]) En République tchèque ainsi qu'en France, on lui donne à flairer une odeur d'entraînement. Quand il réussit à la reconnaître parmi les TO d'entraînement en ligne de travail, il est considéré comme apte à travailler ce jour-là. En République tchèque, ce test fait partie du test d'intérêt accidentel, cf. supra.

^[291]) Cf. SANDERS, C. R. : Avoir confiance en son chien : attentes, fonctions et ambivalence dans les relations entre des policiers, des utilisateurs de chiens-guides et leurs chiens ; SAVALOS, N. : Apprendre au chien et apprendre du chien. Ethnographie de dresseuses-utilisateurs de chiens de conduite des troupeaux. In SERVAIS, V. (éd.) : *La science [humaine] des chiens*. Lormont : Le Bord de l'eau, 2016, p. 179 et pp. 192 et 208.

^[301]) Cf. CHAPOUTHIER, G. : Le statut philosophique de l'animal : ni homme, ni objet. In *Le Carnet PSY*, 2009/8, n°139, p. 24.

^[311]) En République tchèque, le statut symbolique des animaux a changé avec la réforme du Code civil en 2014 où l'animal est devenu un « être vivant ». En janvier 2015, le même changement de statut est advenu en France : les animaux sont désormais « êtres vivants doués de sensibilité ».

^[321]) « Le chien de patrouille est par essence un outil (ou une arme) utilisé par le policier. » SANDERS, C. R. : Avoir confiance en son chien : attentes, fonctions et ambivalence dans les relations entre des policiers, des utilisateurs de chiens-guides et leurs chiens. Art. cit., p. 179.

^[331]) Cf. LESTEL, D. : What Capabilities for an Animal? Art. cit., p. 84.

^[341]) Si les animaux sont réduits à une simple production industrielle de viande ou à un pur matériel de laboratoire (les chiens destinés aux marchés de viande canine ou à certains laboratoires n'échappent d'ailleurs pas complètement à ce destin), on ne saurait plus parler du travail animal au vrai sens du mot.

^[351]) LESTEL, D. : *L'animal singulier*. Paris : Seuil, 2004.

^[361]) Les premiers prélèvements de TO en vue de leur conservation en bocaux et leur comparaison future aux OC ont été réalisés dans notre pays déjà en 1899 (meurtre d'Anežka Hrušová qui a conduit à une vague d'agitations antisémites). RULC, J. - ŠTAUDINGER, J. - NEVOLNÝ, P. : *Dějiny československé služební kynologie. Vznik a historický vývoj četnické a policejní kynologie, jakož i ostatní služební kynologie na území Československa*. Praha : Nakladatelství CanisTR, 2014, pp. 392-395.

^[371]) <http://www.cnrtl.fr/definition/acteur> [Consulté le 05/09/2017].

^[381]) BARATAY, E. : *Le point de vue animal. Une autre version de l'histoire*. Paris : Éditions du Seuil, 2012, p. 44.

^[391]) LESTEL, D. : *L'animal singulier*. Op. cit., p. 55 (souligné par nous).

^[401]) MARX, K. : *Manuscrits philosophiques de 1844* (traduit par Franck Fischbach). Paris : J. Vrin, 2007, p. 122 (souligné par nous).

^[411]) Cf. *Ibid.*, p. 123.

^[421]) Définition de P. Davezies, cité in DEJOURS, Ch. - MOLINIER, P. : *Le travail comme énigme*. Art. cit., p. 37 (souligné par nous).

^[431]) *Ibid.*

^[441]) Si la TOA a été prélevée sur le siège d'un bus, parmi les leurres il devrait y avoir aussi des TO prélevées sur un siège d'un bus n'ayant pas trait à l'affaire. En France, c'est la date du prélèvement du leurre qui a la priorité, non le type de surface.

^[451]) À défaut d'une définition précise d'un « propre du chien » par rapport auquel il s'aliénerait, nous nous permettons toutefois d'utiliser ce concept marxien pour faire ressortir quelques différences entre les activités des chiens exercées pendant leur repos et celles prescrites par leur travail.

^[461]) En France, c'est le rôle du préparateur de briser les scellés et préparer la salle de comparaison ainsi que la ligne de travail. En République tchèque, cette tâche est encore assumée par le maître-chien.

^[471]) En France, on essaie d'y remédier en mettant l'accent sur la date du prélèvement des TO leurres (cf. la note 44).

^[481]) Les entraînements à l'obéissance sont à éviter puisqu'ils requièrent l'utilisation de la force. Seul le renforcement positif peut être pratiqué pendant l'entraînement du chien : la gratification prend la forme de caresses, de félicitations, d'une friandise offerte (d'un jouet préféré tendu). La punition prend uniquement la forme de la suppression d'un avantage (ne pas donner la récompense à son chien, le priver d'attention, etc.). « Lorsqu'un chien désobéit, il est préférable d'ignorer ses méfaits que de les sanctionner, il est préférable de simplement de ne pas les renforcer [...]. La sanction est presque toujours inefficace et très vite contournée par le chien. La mémoire qu'il en garde est l'établissement d'une relation de compétition avec son maître, d'une dispute et d'un conflit. [...] ». Si la quantité de sanctions augmente, « la dyade [homme-chien] commence à dysfonctionner, avec une escalade d'agressivité. » VIEIRA, I. : Comportement du chien. Ethologie et applications pratiques. Paris : Les Éditions du Point Vétérinaire, 2015, p. 93.

^[491]) Sur l'importance d'un entraînement rigoureux, voir MARCHAL, S. - BREGERAS, O. - PUAUX, D. - GERVAIS, R. - FERRY, B. : Rigorous Training of Dogs Leads to High Accuracy in Human Scent Matching-To-Sample Performance. In Plos One (10 février 2016) [en ligne]. URL : <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0146963> [Consulté le 24/09/2017]. Cet article rend compte des données consignées depuis 2003 par la Sous-direction de la police technique et scientifique d'Écully sur les performances des chiens face à une tâche d'identification d'odeurs. Leurs résultats montrent qu'au terme d'un programme d'entraînement de 24 mois, les chiens parviennent à reconnaître l'odeur d'une même personne dans 80 à 90 % des cas, et ne commettent jamais d'erreur en la confondant avec des odeurs de personnes différentes.

^[501]) « Le chien fait partie des animaux qui, spontanément, vont chercher à se regrouper [...]. Mais regroupement ne veut pas dire socialité. La socialité suppose, non seulement, une attraction et une tolérance intraspécifique, mais, plus encore, une organisation et une permanence de groupe. » VIEIRA, I. : Comportement du chien. Ethologie et applications pratiques. Op. cit., p. 45 (souligné par nous).

^[511]) Chaque maître-chien travaille habituellement avec deux chiens.

^[521]) VIEIRA, I. : Comportement du chien. Ethologie et applications pratiques. Op. cit., p. 51.

^[531]) MARX, K. : Manuscrits philosophiques de 1844. Op. cit., p. 121.

^[541]) *Ibid.*, p. 120.

^[551]) *Ibid.*

^[561]) *Ibid.*, p. 121.

^[571]) Faute de conscience, « l'animal "est en rapport" avec rien, ne connaît somme toute aucun rapport. Pour l'animal, ses rapports avec les autres n'existent pas en tant que rapports », dit Marx. MARX, K. - ENGELS, F. : Idéologie allemande (1848). Trad. fr. 1952, un document produit en version numérique par prof. Jean-Marie Tremblay dans le cadre de la collection : « Les classiques des sciences sociales ». Disponible en ligne :

http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels_Marx/ideologie_allemande/Ideologie_allemande.pdf, p. 20.

^[581]) Cf. STRAUS, J. - KLOUBEK, M. : Kriminalistická odorologie. Plzeň : Vydavatelství a nakladatelství

Aleš Čeněk, 2010, p. 96.

^[59]) Si nécessaire, il peut s'habituer à un nouveau maître-chien, mais il lui faut une période d'adaptation pour ce faire. En France, les chiens et les maîtres-chiens sont validés en tant qu'équipe : ni l'un ni l'autre n'ont donc pas d'autorisation pour effectuer ce travail avec un tiers sans se faire à nouveau valider avec lui en tant qu'équipe. Dans ce sens ils forment ensemble une sorte de « personne juridique ». En République tchèque, les chiens sont validés séparément (le nom du chien ne figure pas sur l'attestation reçue par le maître-chien), il n'en reste pas moins que chaque chien est toujours affecté à un maître-chien concret.

^[60]) « L'animal a des capacités qui sont propres à l'espèce, au groupe et à l'individu lui-même » et « qui s'actualisent à travers les agencements signifiants qu'ils [les animaux d'une espèce] établissent entre leur écosystème (pris dans un sens large) et eux-mêmes. » LESTEL, D. : What Capabilities for an Animal? Art.cit., pp. 84 et 100.

^[61]) *Ibid.*, p. 83.

^[62]) *Ibid.*, p. 83.

^[63]) *Ibid.*, p. 100.

^[64]) ÉTIENNE, V. : L'odorologie policière corroborée par la science, communiqué de presse national [en ligne]. 9 février 2016, Paris, CNRS. URL : <http://www2.cnrs.fr/presse/communique/4405.htm> [Consulté le 26/09/2017].

Olga Smolová

Traductrice dans le domaine de l'éthique animale,
en projet de thèse doctorale portant sur le travail animal

Pavel Kos

Chef du Groupe Odorologie de Prague-Tuchoměřice

Jaroslav Mareček

Maître-chien possédant 35 ans d'expérience professionnelle en odorologie

Poincheval-OURS

From 1st till 13 April 2014 continuously, the performeur Abraham Poincheval lives inside a bear naturalized in one of the showrooms of the Musée de la chasse et de la nature in Paris. The animal is fitted out to receive his tenant as well as a whole device of autonomy. What reveals such an artistic act? A fable, where the ancestral order of domination would symbolically be spilled, between the human being-predator and the animal-consommé; no without irony because the performance takes place in a place dedicated to the tradition of the hunting in Western Europe. The biblical history revisited by Jonas and by the whale? Except that here the journey is motionless and accompanied with the diurnal stream of visitors of the museum. It is a question here of being literally in the skin of the bear and in permanent relation with the public: during the performance a webcam in the bear connects 24/24 live Poincheval and the world via Internet.

Keywords: contemporary art, cabinet of curiosities, spatiality, animality, present time, performance, to live in, geography, ontology, bear, Abraham Poincheval, Werner Herzog

Du 1^{er} au 13 avril 2014 sans interruption, l'artiste Abraham Poincheval séjourne à l'intérieur d'un ours naturalisé, installé dans une des salles d'exposition du Musée de la Chasse et de la Nature à Paris. Ce qui reste de la bête sauvage est aménagé *a minima* pour recevoir, en son ventre exigü, l'homme d'1,70 mètre environs à demi allongé. Il y aussi tout un dispositif d'autonomie pour subvenir à ses besoins élémentaires une fois le ventre clos : manger, boire, dormir, uriner, déféquer... mais aussi lire.

Les visiteurs sont informés de cette présence invisible, ainsi que des différentes phases préparatoires qui ont permis l'aboutissement du projet : maquettes, dessins, et menus journaliers sont également exposés dans une salle adjacente du musée. Il n'y a pas de mystère (ni de magie) dans le fonctionnement du dispositif clairement révélé, c'est une expérimentation organisée rationnellement : techniciens, médecins, experts en situations extrêmes ont été consultés en amont. Il en va de la survie d'un homme.

Les visiteurs peuvent toujours s'en remettre directement à l'artiste et le questionner de vive voix à travers la peau de l'ours. Et même le regarder par l'anus de l'animal transformé en oculus, pour vérifier la réalité de sa présence. Voire suivre l'événement grâce à une webcam dans l'ours donnant à voir en direct l'image de l'artiste (sans le son) en plusieurs lieux de diffusions :

- *in situ* à partir d'une vitrine du musée donnant sur la rue, et dans une des salles d'exposition adjacente à l'ours ;

- *ex situ* à partir d'écrans de projection au sein de lieux publics dédiés à l'art au Palais de Tokyo, au Macval, au musée Gassendi, et aussi à partir du Webmonde, et là, 24/24.

Si Poincheval est littéralement dans la peau de l'ours, il n'en est pas pour autant à « faire l'ours », il ne fuit pas la civilisation. Il est au contraire en relation avec elle : le temps de ce voyage immobile il se sait regardé depuis le Web, entendu et vu aux heures ouvrables du musée de 11h à 21h30 tous les jours sauf le lundi, et même lors des heures de fermeture où il y a toujours du passage, notamment celui du personnel du musée.

Il ne s'agit pas non plus d'incarner la bestialité dans une civilisation qui la refuse : il est dans une sculpture (animal naturalisé) et dans un musée (lieu de conservation et de diffusion de l'art et du savoir). La situation est d'abord incongrue, inattendue, singulière.

Le Musée de la Chasse et de la Nature

Le Musée de la Chasse et de la Nature[1] est un musée privé. Il comprend deux hôtels particuliers et mêle des collections historiques d'art et de technique (mobilier, arts de la table, peintures, armes à feu, etc.), des collections naturalistes (animaux naturalisés, typologies de traces, etc.), et des œuvres d'art contemporaines spécifiques au lieu et à son projet. Un musée, en général, est une manifestation culturelle de la civilisation qui se regarde, qui a conscience d'elle-même et de sa prééminence à comprendre le monde par sa domestication. Il s'agit du musée européen héritier de la rationalité moderne, que l'époque des Lumières va développer sous la forme univoque et généralisée, notamment, de la division des savoirs, de leur partition et donc de leur séparation. Le musée est alors l'incarnation d'un possible savoir universel et objectif du monde dans sa totalité, comme hors du temps et de l'espace finalement. Idéal ou idéologie ? Universalité ou normalisation ? Il y a un autre esprit originel propre au musée, resté dans l'ombre, et lui aussi héritier de la Renaissance et de la modernité et qui a pris la forme de chambres des merveilles (Wunderkammer) puis de cabinets de curiosités[2]. En ces lieux, la classification est fondée sur une pensée analogique, associative et mobile de ses collections, elle est donc souple et changeante, sans permanence, au point de pouvoir prendre en charge l'inclassable :

La Wunderkammer est la classe paradoxale des êtres sans classe, le reposoir des monstres, la table synoptique de ce qui ne trouve place dans aucun tableau systématique. [...] Cette imprévisibilité des séries associatives qui ordonnent la chambre des merveilles a pour corollaire une non moins inquiétante maniabilité de ses objets. [...] la chambre des merveilles est le théâtre d'un incessant bricolage, qui accroît encore l'errance de chaque objet à travers les classes[3].

La chambre des merveilles est propice à la créativité, chez ses auteurs comme chez ses visiteurs : la pensée comme activité créatrice à expérimenter (fondée sur l'analogie, l'indice) et non pas comme système fixe à maîtriser, à apprendre. Il y a quelque chose du mythe d'Isis et Osiris dans la nature double du musée : lieu à la fois de la dissection, du corps démembré, dont les parties séparées sont mises à distance ; et lieu de la recomposition d'un homme-monde, d'un cosmos possible, d'une dynamique des parties entre-elles enfin recouvrées.

Comment comprendre ce que tente Poincheval par cette performance inscrite dans le champ de l'art, lui-même inscrit doublement dans une sculpture-ours et dans un musée dédié aux rapports de prédation homme-animal ? Quelle est la nature de la relation qu'il cherche à établir par cette situation créée avec l'animalité (animalité dans le sens de relation à l'animal) ?

Parcours

Pour l'envisager, il faut revenir sur son parcours. Poincheval est un artiste français, formé en école d'art (du Mans et de Nantes), et performeur depuis 2001. D'abord en duo[4], puis en solo, il conçoit des aventures qu'il vit pendant plusieurs jours ou semaines.

Des aventures stationnaires : dans un rocher où il est enfermé[5], sur une plateforme où il stationne tel un stylite ou une vigie de bateau[6].

Des aventures déambulatoires : il traverse les Alpes franco-italiennes de Digne à Caraglio lors d'une marche en solitaire avec un habitacle mobile[7].

Des aventures à la fois stationnaires et déambulatoires : il transite dans différentes villes installé dans une bouteille à échelle humaine[8]. Son travail ne s'arrête pas à l'acte de la performance : les habitacles deviennent ensuite sculptures ; il présente ses dessins et maquettes préparatoires, des photographies lorsque l'aventure s'y prête, à l'occasion d'expositions ; il édite des textes et des récits de certaines de ses expériences. Ses différentes performances oscillent entre plusieurs situations spatiales opposées et parfois en tension : entre la terre (voire le souterrain) et l'espace

(aérien), à travers la figure de l'ermite et celle du cosmonaute (en passant par celle du navigateur solitaire) ; entre une présence directe (*in situ*) et un éloignement, une distance (un hors d'atteinte) ; entre le dehors et le dedans. L'enjeu premier et commun à ses performances sans confort, c'est sa présence au monde humain malgré l'éloignement, selon un positionnement peu commun. Une manière notamment, qu'il soit à l'intérieur de l'ours, du rocher, ou sur la plateforme, dans la bouteille, de traduire en la matérialisant la distance avec ce que vit au même moment le monde extérieur à l'ours, au rocher, à la plateforme, à la bouteille[9]. Pour résumer, ses performances sont des situations spatio-temporelles spécifiques, circonscrites, et qui consistent à *habiter* des objets, des accessoires, des dispositifs, des lieux, des figures, des signes, des symboles selon des protocoles précis.

Variations d'habiter

On peut donc envisager ses performances comme des variations d'*habiter*, par la mobilité ou l'immobilité, ou les deux entremêlées. Il y a aussi d'autres variations d'habiter combinées avec les précédentes. L'une d'entre elles consiste à habiter littéralement le langage métaphorique, des expressions : *lancer une bouteille à la mer, être un papa poule*[10], *être un ours, être dans les nuages*[11]. Cette variation d'habiter s'approprie le sens symbolique commun, pour en développer une nouvelle strate d'imaginaire, comme pour ouvrir la définition au mythe par l'expérimentation concrète et littérale d'un artiste en un espace-temps donné.

Une autre variation consiste à habiter des figures historiques, mythiques du christianisme : le moine gyrovague errant et mendiant ou l'ermite stylite dans des performances spécifiques ; le *yourodivy* appelé aussi *saint-idiot* ou encore *fol-en-christ* de manière générale dans son travail. Poincheval est très inspiré par ses lectures de Dostoïevski. Et aussi par l'essai historique écrit par le philosophe Cezary Wodzinski[12], sur le yourodivy de la tradition byzantine et russe, héritier des prophètes de l'Ancien Testament, jusqu'à Diogène. Par des actes cocasses, comme emprunts de folie au premier abord, le Saint-Idiot révèle au monde sa fausseté, sa duplicité, et cela sans ménagement, invectivant le plus pauvre comme le tsar.

Et il est vrai qu'il y a quelque chose d'assez cocasse dans le fait d'annoncer de but en blanc : un artiste habite un ours pendant 13 jours, qui plus est au Musée de la Chasse et de la Nature où le raffinement le dispute à la sophistication. Quel idiot pourrait bien le faire ? Comme si la foire (aux *Freaks*) avait à voir avec le musée. Cocasse car ce que sous-tend le rire, c'est le malaise face à l'inattendu, l'incongru, le hors-norme grotesque de la situation créée par l'artiste, et qui pourtant fait signe.

Un autre registre de variation consiste à développer un rapport particulier à l'animalité : rapport de concurrence avec des rats par exemple[13] ; rapport chimérique en devenant l'appareil digestif d'un ours naturalisé, ou encore en couvant des œufs de poule dans une sorte de vivarium. Une performance qui était à la fois un mélange des genres et des espèces : un homme devenant une poule. Par ces variations d'habiter l'animalité (et non pas l'animal), Poincheval développe des rapports de proximité, et même d'intimité, d'un ordre nouveau. Comment cette idée, ce désir d'habiter un ours naturalisé, plus particulièrement, sont-ils nés ?

Genèse d'une œuvre

Des éléments précis ont nourri ce projet. Il y a d'abord une vision forte. L'artiste raconte :

La première idée vient à la suite du voyage avec le Gyrovague, du moment passé dans la montagne sans l'homme (même s'il n'est pas loin) du « partage » avec l'animal d'un espace laissé vacant ; le retour à l'humanité qui se fait par le truchement de deux chasseurs qui ramènent du gibier évidé (un

chevreuil), par l'œil humide et ouvert de cet animal où se reflétait moi et la capsule... Une sensation de quitter un monde pour retourner dans un autre[14].

Il y a aussi l'histoire racontée par des proches de l'artiste, celle d'un jeune-homme pauvre pendant la Seconde Guerre mondiale, un autrichien enrôlé chez les SS qui se retrouve seul dans une forêt durant plusieurs jours, mais suivi par un ours. Poincheval a retrouvé sa trace dans un village à 40 km de Strasbourg pour le voir et s'entretenir avec lui, mais il était mort : « Je souhaitais entendre le récit de sa bouche [...]. Ça m'a toujours eu l'air d'un récit mythologique, je ne sais pas la place qu'il prend dans ce projet, mais ça été une question qui m'a hanté pendant que je réfléchissais au projet[15]. »

Poincheval découvre aussi le livre de Michel Pastoureau[16], livre qui lui

[...] a fait comprendre que l'ours c'était l'histoire de l'humanité, qu'habiter l'ours c'était certes, à première vue, habiter l'animal, mais que c'était aussi habiter une histoire de l'humanité. L'ours c'est un passeur une capsule qui permet de transiter d'un espace à un autre[17]...

L'ours est un moyen de transport. Il s'agit d'être en relation à, par cette forme inattendue d'habitable en ces lieux. Dans son livre, Pastoureau retrace les différents états des relations de l'homme à l'animal en Europe : roi des animaux, vénéré, craint, et surtout pensé comme parent de l'homme. Réputé violeur de femmes, il serait à l'origine de guerriers chimériques invincibles. Objet de cultes pendant des millénaires, l'ours a été déchu par l'Église combattant toutes les résurgences païennes. Il sera éradiqué, diabolisé, réduit à une bête de cirque. Pastoureau commence son livre par la peur de l'humain au Paléolithique qui partageait son seuil avec l'ours des cavernes. Il conclut par l'ourson en peluche, présence rassurante pour l'enfant, mais « peut-être son premier dieu », un reliquat mythique hors d'état de nuire ?

Le dernier élément inspirant Poincheval, c'est *Grizzly man*, film-documentaire de Werner Herzog (2005). Ici aussi, avec Herzog, on passe de l'ours sauvage à l'ourson en peluche : un des derniers plans du film on voit Timothy Treadwell se filmant dans sa tente avec sa peluche, tout en parlant à la caméra. Herzog dresse le portrait de cet américain à partir d'une enquête filmée menée après sa mort mais aussi à partir des rush du défunt. Car Treadwell est mort en 2003 dévoré par un ours, après treize étés passés à vivre au plus près des grizzlys d'Alaska, en l'île de Kodiak plus particulièrement. Treadwell va, en partie, adopter un comportement similaire aux ours pour qu'ils le tolèrent, jusque dans une certaine proximité que décrit le film. Personnage étrange, il s'est voulu défenseur des ours de Kodiak, alors qu'ils n'étaient pas menacés. Treadwell filme et commente régulièrement sa vie avec les ours lors de ces cinq derniers voyages. Il est seul et isolé pendant des séjours de quatre mois, et se confie ainsi à sa caméra, lui livre « ses démons », « ses extases ». Herzog analyse ses voyages comme une quête de lui-même. Se sentant étranger au monde des hommes, Treadwell incarne la réalité tragique d'un homme qui ne se bat que contre lui-même, tels les héros imaginaires traversant les fictions d'Herzog. Au sujet des rush, Herzog raconte dans son film :

J'ai trouvé, qu'au-delà d'un film sur la nature, ce matériel recelait une histoire d'une beauté et d'une profondeur stupéfiantes. J'ai découvert un film sur les extases humaines et les troubles intérieurs les plus sombres. Comme s'il y avait en lui le désir de s'échapper de sa condition d'homme et de se lier avec les ours. Timothy Treadwell est parti à la recherche d'une rencontre primordiale. Mais en faisant cela il a franchi une frontière invisible[18].

Conquête de l'inutile : une expérience du temps

Poincheval a été impressionné par la radicalité de cette histoire et la vision qu'en a donnée Herzog.

Mais il ne rejoue pas pour autant la place de Treadwell dans le ventre de l'ours. La littéralité est ailleurs ici. On peut imaginer la stupeur tragi-comique de Treadwell, auto-proclamé chevalier des grizzlys[19] : ne vivrait-il pas comme une imposture le fait qu'un artiste (sans cheval) s'emmitoufle dans la peau d'un ours tué de main d'homme, au musée célébrant la chasse comme sport et loisir de tradition, tout en reprenant le principe de la caméra omniprésente ?

Pour Poincheval, sa performance *Ours* est, certes, un dispositif « d'émancipation et d'ivresse[20] » nécessitant un engagement total. Mais il ne s'agit ni de record, ni d'héroïsme, ni de quête. Plutôt d'une « conquête de l'inutile[21] » que Poincheval partage avec Herzog[22].

Cette « conquête de l'inutile » passe par l'agir (le corps à l'œuvre dans l'espace) chez Herzog en filmant, chez Poincheval en performant. Il y a peut-être du stylite chez Herzog, comme chez Poincheval : distants de l'humanité pour l'approcher au plus près. Pour réaliser certains plans panoramiques de *Fitzcarraldo* (1982), Herzog avait installé une plateforme au sommet d'un arbre, lui-même au sommet d'une montagne ; pour donner à voir la géographie vertigineuse de cette région d'Amérique du Sud, mais aussi la folie de Fitzcarraldo qui veut faire construire un opéra dans la forêt et décide pour cela de faire passer un col à son bateau ; opération absurde qu'Herzog filmera réellement, fiction et réel se confondant. Un film réflexif en quelque sorte. Mais, contrairement au cinéma d'Herzog et même aux rushs de Treadwell peuplés de grizzlys, la webcam de Poincheval le révèle dans une intimité anti-spectaculaire, sans événement à proprement parler. Avec Poincheval, il n'y a rien à voir, ni même à surveiller, puisqu'il ne se passe rien que le quotidien dans toute sa banalité, statique qui plus est : manger, lire, dormir... Rien qui ne soit hors-norme, même la défécation reste invisible par la lumière éteinte, ou par un livre ingénieusement disposé. Au premier abord, la présence de la caméra paraît inutile. Au bout d'un certain moment à regarder Poincheval, le visiteur immobile face à son écran se met à expérimenter l'écoulement du temps, à l'instar de l'artiste. Poincheval est certes concrètement installé en l'ours, il n'empêche que l'installation prolonge cette expérience temporelle jusque chez le visiteur virtuel. Une autre forme de proximité avec l'artiste aussi éloigné géographiquement que peut l'être ce visiteur d'un autre espace.

Dans le ventre de l'ours

Cette expérience du temps par l'artiste passe par un voyage doublement intériorisé : immobile dans le ventre de l'ours, d'une totale mobilité dans son espace mental. Voici ce qui se passe. À l'intérieur de la sculpture habitable, il a d'abord fallu un temps d'adaptation nécessaire pour développer une respiration, une gestuelle, et même un quotidien en fonction de cette position et de cet espace :

Ce qui m'intéresse c'est de me mettre à l'intérieur des choses [...] pour voir jusqu'où ça peut aller et à quelles conditions, et pour en percevoir les limites

[...]. Les pensées fortes se sont produites plutôt pendant la fabrication de l'ours ou je faisais beaucoup de rêves d'ours. Une fois à l'intérieur tout s'est arrêté et c'était plutôt, à l'intérieur, l'organisation qui a pris le dessus. Un peu comme dans un voyage il faut rester vigilant au bon déroulement... la partie vaporeuse peut disparaître[23].

Il y a performance dans la contrainte physique et psychologique que l'artiste s'impose et doit surmonter dans la durée ; c'est une expérience limite propre non pas au sport compétitif, il ne défie que lui-même et aucun record, mais au dépassement de soi comme dans toutes formes d'aventure, d'exploration, qu'elles soient spatiale, souterraine, aquatique, alpine ; et aussi sous la forme d'expériences méditatives. Il s'agit d'un dépassement de l'appartenance à soi : « derrière l'exploit sportif, il y a une recherche de la limite et du bonheur éprouvé à cette espèce de perte de soi[24] ».

Parfois, une forme de semi-conscience est atteinte :

Il n'y a pas d'immobilité réelle. Il y a un mouvement qui donne une impression de non-mouvement. Il y a aussi l'idée d'une dissolution, d'une évaporation dans les lieux, dans les choses dans lesquelles on est. [...] Je suis dans la fluidité totale et, en même temps, il y a des épreuves. [...] je suis dans une autre temporalité, un autre espace. [...] C'est une sorte de voyage, un mouvement dans lequel entrer[25].

Poincheval note les remarques, les visions, les pensées, les rencontres, pour s'en souvenir *a posteriori*. C'est un moyen pour se remémorer ce qu'il oublie car il est dans un état autre pendant son voyage. Une expérience, un état, que les visiteurs ont facilement assimilé à l'hibernation. Pourtant, à y bien regarder, l'ours qui hiberne ne dort pas en permanence, il sort même parfois de sa grotte, mais ni ne mange, ni ne boit, ni n'urine, ni ne défèque. D'ailleurs c'est ce qui fait que cet animal est regardé de près par les chercheurs pour envisager la vie humaine prolongée dans l'espace... Il n'y a pas mimétisme littéral entre Poincheval et l'ours. Si Poincheval hiberne, c'est dans l'idée métaphorique que l'on prête à cette activité physique ralentie. Et s'il *hiberne*, c'est pour s'inscrire dans la durée, assister « au temps que le temps met à passer[26] », contempler. L'hibernation ici est comme un retrait, une mise entre parenthèses, tout en étant une activité psychique intense de veille et de semi-conscience. Habiter la relation à l'animal (l'animalité), c'est *être au présent* pour Poincheval. Ce que développe Jean-Christophe Bailly dans la lignée de Nietzsche : l'animal est dans l'ouvert (« pensées pensives »), il est au présent permanent, ce qui est refusé à l'humain (« pensée pensante ») ; le présent humain est toujours biaisé par le souci d'un passé ou d'un futur, et par l'interprétation ; ainsi l'humain vit-il dans le « monde des formes », alors que l'ouvert s'oppose au « monde des formes », qui lui est libre de tout souci de formation[27] :

Peut-être est-ce seulement là, auprès des animaux donc, que l'on rencontre véritablement l'entière et mirifique conjugaison du verbe être, peut-être est-ce seulement là que l'extraordinaire et refoulé puissance de désappropriation de cet infinitif se dégage de toute substantivation et de tout aspect de stèle, libérant, au lieu d'un règne ou d'une emprise, une déclinaison infinie des états, des postures et des modes d'être : être brochet, être gnou, être chat, être singe [...], être celui-ci de l'Atlas, suçant une feuille givrée pour se désaltérer, tel jour d'hiver dans telle vallée, autrement dit être cet être et l'être ainsi dans cet instant, dans la trouvaille de cet instant[28].

Être ours pendant treize jours au Musée de la Chasse et de la Nature à Paris : c'est une expérience intérieure, le développement d'un espace autre, mental celui-ci, limité uniquement par la durée du voyage, et rendue possible par l'expérience physique et de la situation et les relations qui s'y nouent. Cette activité ontologique (puisqu'il s'agit d'être) se nourrit d'une extériorité physique de proximité, celle du musée et des visiteurs, et de l'idée d'une proximité lointaine par la webcam. Et elle se nourrit aussi littéralement...

La nourriture ! Poincheval a adopté un régime alimentaire spécifique. Dans une certaine mesure, il a aussi vécu *comme l'ours* et pas uniquement *dans l'ours* grâce aux repas préparés par Olivier Dohin, artiste, géographe et « performeur culinaire[29] ». Il a adapté le régime principalement omnivore des ours aux contraintes de la performance (l'immobilité) et à ses conséquences (transit ralenti, perte de masse musculaire). Poincheval réhydratait ses repas grâce au seul ustensile de cuisine qu'il s'était autorisé : une bouilloire. Quelques écarts à ce régime d'ursidés : les mignonnettes d'alcool... Encore que, précise Dohin : « A la fin de l'été, ils [les ours] laissent les fruits pourrir au sol et les mangent une fois qu'ils ont fermenté - ils en sont assez friands[30]. » L'attention portée à la qualité et à la variété des repas n'est pas secondaire :

Les goûts sont augmentés, parce qu'on est dans un espace qui est tout le temps le même ; les variations sont donc surtout gustatives. J'avais parlé de ça avec un capitaine de sous-marin, qui m'avait dit que l'une des choses les plus importantes dans la nourriture, quand on est dans des situations d'enfermement comme ça, c'est le goût et la couleur. C'est le truc qui aide à tenir dans les

moments difficiles[31].

En ayant un régime alimentaire similaire, en étant placé là où l'ours digère, Poincheval ne devient pas tant l'ours que son appareil digestif. Et habiter l'ours, c'est se greffer vivant à l'animal naturalisé, c'est donc l'habiter en chimère.

À eux deux ils composent un monstre, un être non-séparé, associé, condensé plus que fusionné puisque temporaire. Poincheval réinvente la chimère des chambres des merveilles.

Chambre des merveilles et cabinet de curiosités

Un musée, quelle que soit la ou les origines dont il se réclamerait, est le lieu de la réflexivité humaine mise en scène. Et celui de la Chasse et de la Nature oscille entre l'actualisation de la chambre des merveilles (par la présence d'*Ours*) et du cabinet de curiosités. Plus particulièrement, ce musée prend le parti de la représentation du rapport de force ancestral de l'homme et de l'animal dans nos civilisations européennes. Il est savamment mis en scène tel un *théâtre de la mémoire*. En ces lieux l'ours est d'abord un trophée, une conquête humaine de ce qui la dépasse en sauvage/rie et en force pourtant[32]. Mais ce musée ne nous apprendra pas à chasser l'ours pour autant. Si la forêt, « le lieu des bêtes », a « la puissance du hors-champ », si elle est « un outre-monde[33] », qu'en est-il de ce Musée de la Chasse et de la Nature[34] ?

Le Musée de la Chasse et de la Nature est la version contemporaine de la grotte préhistorique, par ce rapport autre et distant à l'animal. Et il devient ainsi le lieu de la relation à « l'intimité perdue[35] » lieu en devenir de la mélancolie. Une autre forme de violence est soustraite ici, non pas celle originelle dans la relation ancestrale à l'animal, mais humaine et contemporaine envers les mondes animaux, tant sauvages que domestiques.

Habiter, géographie et ontologie

Quand on habite de tels espaces, quand on traverse de telles expériences, tous les points d'ancrage du quotidien disparaissent. On n'est pas du tout dans les mêmes repères[36].

Poincheval partage avec Herzog une pratique artistique liée au géographique, autrement dit ils pratiquent une géographie qui donne forme et sens à l'œuvre[37]. Habiter l'ours, c'est habiter plusieurs espaces à la fois, c'est développer plusieurs formes de relations concomitantes à ceux-ci.

Habiter, en géographie, c'est une déclinaison d'*être* : Poincheval *habite* en vigie, en bouteille, en gyrovague, en poule, en ours. Et pour habiter il territorialise ses performances. En géographie on parle de spatialité, au double sens de relations à l'espace et de représentations de ces relations à l'espace. Augustin Berque définit ainsi la géographie comme l'étude de « [...] l'habiter sur terre ; question qui est indissociablement géographique et ontologique puisqu'elle implique non seulement l'étendue physique mais aussi l'espace vécu[38] ».

La spatialité, comme relation ontologique, comme relation constitutive de l'humanité avec son milieu, est un paramètre fondamental de la forme et du sens des performances de Poincheval. Les espaces physiques et virtuels, visibles ou invisibles, avec lesquels il entre en relation, qu'il *habite*, sont complexes dans leurs interrelations. Et finalement, le sentiment de confinement du départ se trouve dépassé par une conscience multiple des possibles dimensions de l'espace, par l'artiste et par le visiteur. On a vu quatre de ces *dimensions d'espaces* : l'espace dans l'ours (habitable) ; l'espace virtuel sur le Web qui paradoxalement le montre partout tout en étant au dedans de l'ours ; l'espace mental (de l'artiste, du visiteur) affecté par l'expérience. Le quatrième espace, celui du musée, est le réceptacle enveloppant l'habitable et l'habitant, et une partie des visiteurs.

Les visiteurs du musée

Se sont ainsi produits des conversations, des rencontres, des relations avec des visiteurs. En voici une sélection extraite d'un entretien avec l'artiste[39] :

[...] Une jeune fille qui était à l'affût de tous les lieux à l'abandon ou ensevelis, et qui vivait dans des maisons, appartements abandonnés. Des lieux qui étaient restés dans l'état après que leurs propriétaires aient disparu... C'était très étrange car j'avais la sensation que tous les lieux qu'elle me décrivait entraient dans l'ours et qu'ils en produisaient une nouvelle architecture. Ce qui était fort dans son récit c'est qu'elle habitait les lieux comme un fantôme, comme le gardien d'un temple, elle ne déplaçait rien. Elle est venue deux fois.

[...] Une écrivaine pour qui l'ours a été le premier auditeur de son roman : elle m'a raconté il n'y a pas longtemps qu'elle est venue plusieurs fois avant de se décider à lire. C'était l'histoire d'un personnage mi-homme mi-ours.

[...] Une dame âgée qui venait le soir pour partager un drink... Quelqu'un d'incroyable avec une voix de film de la Warner... Une façon d'être très à l'ancienne grande bourgeoisie, vraiment incroyable. Elle montait avec son cocktail et moi j'étais avec mon whisky et nous échangeions. C'était très doux, je me disais que la belle et la bête ne pouvaient être mieux. Mes souvenirs de ces moments passés avec elle à discuter ne sont qu'en noir et blanc.

Fin ouverte

Bien que placée en ce musée, la performance de Poincheval ne tente pas de réactiver la mémoire accumulée d'une relation ancestrale de l'homme à l'ours. Par cette relation, il ne vient pas commémorer avec mélancolie, il ne vient pas côtoyer les ruines du passé. Bien au contraire, le temps qu'il expérimente au présent en habitant l'ours naturalisé fait œuvre d'événement fondateur, qui aussi poursuit un mythe. La performance prolonge le mythe dans le contemporain par un nouvel événement tout en réactivant ses phases passées. Comme s'il s'agissait aussi de renouer, par cette expérience (celle de l'artiste, celle du visiteur, celui qui en prendrait connaissance dans l'avenir) avec la force créatrice d'une pensée librement analogique et associative (chimère homme-ours) : une pensée à l'œuvre au sein des chambres des merveilles.

Poincheval raconte donc un chapitre nouveau du mythe de l'animalité Homme-Ours. Et comme pour tout mythe, plusieurs versions lui seront nécessaires. Chaque visiteur en est une version en devenir, en est une autre forme d'archives que la sculpture-ours et les dessins et les maquettes. Les visiteurs en sont les « archives disséminées[40] » qui participeront à la construction des versions du récit. Archives disséminées car l'œuvre ne sera pas répétée. La transformation continue, par-delà l'événement. L'acte d'œuvre devient difficile à circonscrire tant par les espaces investis que dans sa durée.

Ailleurs la performance aurait été autre, et c'est pour ça que Poincheval ne l'a activée qu'une seule fois au musée[41]. La performance *Ours* a donc été un événement et non pas un rituel à rejouer. La performance vaut donc autant par son lieu d'inscription que par son protocole et ses objets. Il n'y a pas uniquement l'homme positionné en son ours, mais aussi l'emplacement de l'ensemble au musée de la Chasse et de la Nature et les relations qui s'y nouent, celle en particulier de la digestion, transformation, passage, qui ramène au temps.

De la grotte comme lieu tout à la fois de la conjuration de la violence et de la célébration de la vivacité, au musée comme lieu de pratiques et de relations à jamais passées[42], Poincheval ici placé, même temporairement, propose par sa présence d'associer les collections inanimées au

vivant : un artiste entre dans les collections du musée et non pas dans un zoo.

Dans la plus grande partie de mon travail, la question du lieu de l'œuvre est présente. L'expérience avec l'ours s'est déroulée dans un musée. Ça m'intéressait d'y être présent physiquement sans apparaître vraiment. Je pensais à l'histoire du cheval de Troie. Je trouvais assez belle l'idée d'entrer par le camouflage. J'aimais aussi le fait que la connexion Internet, qui me reliait aux visiteurs du musée et à d'autres lieux en France par l'intermédiaire d'une webcam, ouvrait le musée sur l'extérieur d'une autre façon^[43].

BIBLIOGRAPHIE

- BAILLY, J. C. : *Le versant animal*. Paris : Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2007.
- BERQUE, A. : Mais *qui* donc est au milieu du monde ? In *Milieu et identité humaine, notes pour un dépassement de la modernité*. Paris : Donner lieu, 2010.
- BLANC, A. - SCHLESSER, Th. : *Abraham Poincheval, Palais de Tokyo 03.02 - 08.05 2017*. Paris : Les Presses du réel, coll. « Palais de Tokyo », 2017.
- CURNIER, J. P. : *Philosopher à l'arc*. Paris : Chatelet-Voltaire, 2013.
- Falguières, P. : *Les chambres des merveilles*. Paris : Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2003.
- PASTOUREAU, M. : *L'Ours, Histoire d'un roi déchu*. Paris : Seuil, 2007.
- WODZINSKI, C. : *Le Saint-Idiot*. Paris : La Différence, 2012.

SITOGRAPHIE

- <http://www.chassenature.org/> [Consulté le 20/09/2017].
- <https://munchies.vice.com/fr/article/3d9dxv/manger-comme-abraham-poincheval> [Consulté le 27/09/2017].
- <https://www.youtube.com/watch?v=c68AtIROFe8> [Consulté le 20/09/2017].

^[1]) <http://www.chassenature.org/> [Consulté le 20/09/2017].

^[2]) Le cabinet de curiosités est un compromis temporaire entre la chambre des merveilles et le musée moderne.

^[3]) Falguières, P. : *Les chambres des merveilles*. Paris : Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2003, pp. 47-48.

^[4]) Avec L. Tixador.

^[5]) Pierre, 2017. Palais de Tokyo, Paris.

^[6]) Vigie, 2015. Esquibien ; La Vigie urbaine, 2015. La Criée, Rennes ; Vigie/Stylite, 2016. Gare de Lyon, Paris.

^[7]) Gyrovague le voyage invisible, 2011-2012.

^[8]) Bouteille, traversée de la France à la Suisse, 2016-2017.

^[9]) Poincheval évoque Alice et la traversée du miroir (Lewis Carroll). Cf. BLANC, A. : « Habiter au cœur des choses », entretien entre Abraham Poincheval et Adélaïde Blanc. In *Abraham Poincheval, Palais de Tokyo 03.02 - 08.05 2017*. Paris : Les Presses du réel, coll. « Palais de Tokyo », 2017, p. 70.

^[10]) Œuf, Palais Tokyo, Paris, Pâques 2017.

^[11]) Projet en cours.

^[12]) WODZINSKI, C. : *Le Saint-Idiot*. Paris : La Différence, 2012.

^[13]) Total symbiose, Îles du Frioul, Marseille, 2001.

^[14]) Entretien juin 2017, Marseille.

^[15]) *Ibid.*

^[16]) PASTOUREAU, M. : *L'Ours, Histoire d'un roi déchu*. Paris : Seuil, 2007.

^[17]) Entretien juin 2017, Marseille.

- ^[18]) HERZOG, W. : Grizzly Man, 2005.
- ^[19]) Entretien d'ailleurs une coupe de cheveux « à la prince vaillant » comme le raconte un de ses amis dans le film.
- ^[20]) SCHLESSER, T. : Abraham Poincheval. L'Humanité en suspens. In Abraham Poincheval, Palais de Tokyo 03.02 - 08.05 2017. Paris : Les Presses du réel, coll. « Palais de Tokyo », 2017, p. 66.
- ^[21]) Herzog reprend cette expression des années 1950 de l'alpiniste Lionel Terray.
- ^[22]) SCHLESSER, T. : Abraham Poincheval. L'Humanité en suspens. Art. cit., p. 63.
- ^[23]) BLANC, A. : « Habiter au cœur des choses », entretien entre Abraham Poincheval et Adélaïde Blanc. Art. cit., pp. 69-76.
- ^[24]) *Ibid.*
- ^[25]) *Ibid.*
- ^[26]) BAILLY, J. C. : Le versant animal. Paris : Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2007, pp. 44-45.
- ^[27]) « L'ouvert n'est que l'éternelle présentation au présent et il est, comme tel, sans passé et sans avenir [...] » *Ibid.*, p. 40.
- ^[28]) *Ibid.*, p. 92.
- ^[29]) <https://munchies.vice.com/fr/article/3d9dxv/manger-comme-abraham-poincheval> [Consulté le 27/09/2017].
- ^[30]) *Ibid.*
- ^[31]) *Ibid.*
- ^[32]) Il y a notamment des ours naturalisés et mis en scène dans le musée, lors de la performance d'Abraham Poincheval.
- ^[33]) BAILLY, J. C. : Le versant animal. Op. cit., p. 20.
- ^[34]) Un passage du texte de Bailly peut être éclairant, lui-même partant des réflexions de Georges Bataille sur l'art pariétal : « Tous les peuples de chasseurs ont eu à négocier un pacte avec le monde animal, non seulement parce qu'ils dépendaient de lui et parce qu'ils prélevaient dans sa masse mais aussi, et sans doute tout autant, parce qu'ils étaient fascinés par l'exubérance de ces êtres vivant sur terre autrement qu'eux et vivants, leur semblait-il, plus naturellement qu'eux (cette brisure dût apparaître dès les premiers âges). Les peintures de la préhistoire sont elles-mêmes la forme ou la modulation d'un tel pacte : par la figuration des animaux quelque chose est soustrait à la violence, l'image prend la violence [...] peut-être au prix d'une action rituelle, dans l'accalmie, c'est-à-dire dans le noir revenu de la grotte. ». *Ibid.*, p. 24.
- ^[35]) Bataille cité par Bailly. *Ibid.*, pp. 22-23.
- ^[36]) BLANC, A. : « Habiter au cœur des choses », entretien entre Abraham Poincheval et Adélaïde Blanc. Art. cit., pp. 69-76.
- ^[37]) Fitzcaraldo dans le film éponyme d'Herzog dit au début du film : « I am planning something geographical ».
- ^[38]) BERQUE, A. : Mais qui donc est au milieu du monde ? In Milieu et identité humaine, notes pour un dépassement de la modernité. Paris : Donner lieu, 2010, p. 52.
- ^[39]) Entretien juin 2017, Marseille.
- ^[40]) Terme de Viviana Gravano au sujet des situations de Tino Seghal, Intervention dans le cadre du colloque « La performance : vie de l'archive et actualité », AICA-France/Villa Arson. 25, 26 et 27 octobre 2012. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=c68AtIROFe8> [Consulté le 20/09/2017].
- ^[41]) Le contrat signé avec le musée qui a acquis la sculpture interdit la réactivation de la performance, par qui que ce soit, contrairement à un autre projet comme celui de la vigie.
- ^[42]) D'ailleurs, il n'y a pas de section à partir d'armes ou de pratiques contemporaines de la chasse.
- ^[43]) BLANC, A. : « Habiter au cœur des choses », entretien entre Abraham Poincheval et Adélaïde Blanc. Art. cit., pp. 69-76. Sur l'art du camouflage et de la chasse (la guerre n'en est-elle pas une déclinaison ou inversement ?), voir le livre de J. P. Curnier (Philosopher à l'arc. Paris : Chatelet Voltaire, 2013), qui rappelle que, comme le Cheval de Troie, l'art du camouflage n'est pas d'abord

un art de la dissimulation mais art de la présence incongrue et inattendue saisissant, comme interloqué, la proie ainsi désarmée par l'étonnement, la surprise.

Christelle Nicolas
Université d'Artois - Maison de la Recherche
Laboratoire Discontinuités EA 2468
9, rue du Temple, 62 030 Arras

Wolves, panthers ... and women according to Olivia Rosenthal

In her novel *Que font les rennes après Noël ?* Olivia Rosenthal interweaves a documentary on animals, based on testimonies gathered from professionals who work in contact with animals and a biographical fiction: the story of a woman, from her childhood to adulthood, until the moment when She assumes her homosexuality. This complex weaving makes it possible to address most of the questions that the contemporary world poses about the animal world, but above all, to question the savagery and the domestication – of the human as well as the animal.

Keywords: human being, human condition, animal condition, taming, savagery, documentary, biography, homosexuality, holocaust

Les animaux « nous envahissent de leur présence muette » : non seulement nous partageons le même monde, mais ils « habitent nos rêves et nos récits depuis toujours » dit Olivia Rosenthal, et elle ajoute : « ils viennent hanter avec une force renouvelée la philosophie et la littérature d'aujourd'hui[1] ». Paru en 2010, *Que font les rennes après Noël ?*[2] interroge cette omniprésence selon une méthode que l'auteur a déjà utilisée pour aborder la maladie d'Alzheimer[3]. Elle constitue d'abord un matériau documentaire : ici des entretiens réalisés avec des professionnels qui travaillent au contact des animaux : soigneur, directeur de zoo, éleveur, paysan, biologiste, boucher... Elle s'informe dans tous les domaines : juridique, historique, scientifique[4]. Cette première collecte – qui relève aussi de la sociologie – engendre une biographie fictive dont on a tout lieu de penser qu'elle a une forte composante autobiographique et qui s'agrège au matériau originel. Le tout se présente dans un premier temps comme un ensemble de fragments extrêmement hétérogène : un dispositif polyphonique où se mêlent les témoignages, la voix narrative et le discours scientifique. L'ensemble est pourtant très structuré – quatre parties qui correspondent à une vie de femme : son enfance, son adolescence, l'âge des études et enfin l'émancipation sexuelle ; parallèlement le documentaire traite successivement des loups, des parcs animaliers, puis des expériences en laboratoire, et enfin des animaux de ferme. On pourrait fort bien lire séparément les deux composantes de *Que font les rennes après Noël ?* : d'une part la fiction, qui suit une ligne chronologique ; d'autre part le documentaire qui concentre la plupart des préoccupations contemporaines sur le sujet : cela va de la réintroduction des loups dans la ville de Nantes à la condition des animaux en captivité et en laboratoire, en passant par la chasse, l'élevage industriel, le transport et l'abattage des bêtes pour la boucherie, le végétarisme[5]...

Outre l'alternance documentaire / fiction, la construction est fondée sur de multiples contraintes : le texte avance par associations d'idées ou d'images, par la relance de mots, de motifs d'un fragment à l'autre[6]. L'écriture fonctionne ainsi de manière réursive, selon un système de reprises comme le montrent les premières phrases de chaque partie, travaillées en anamorphoses :

Vous ne savez pas si vous aimez les animaux mais vous en voulez absolument un.

Vous n'aimez pas les animaux familiers, vous préférez les animaux sauvages.

Vous aimez les animaux mais au bout d'un moment vous cessez d'y penser...

Vous aimez les animaux mais cela n'a plus aucune importance.

Plus significative encore dans ce contexte est la variation (en clausule) sur « l'homme est un loup pour l'homme » dans un chapitre :

Pour le loup, l'homme est un homme [...] pour l'homme, le loup est un loup [...] pour l'homme, le loup n'est plus un loup [...] le loup est un homme pour l'homme.

Très vite on voit que le principe de l'analogie et de la variation s'étend au livre entier de sorte que tous les éléments entrent en résonance les uns avec les autres. Au début, le lecteur est surtout sensible au caractère ludique du procédé qui suscite des associations inattendues, ou cocasses. Or

toutes reposent sur les effets de miroir entre les hommes et les bêtes, et désignent la frontière énigmatique entre animalité et humanité, entre la sauvagerie et la domesticité. C'est donc bien l'agencement des fragments, le va et vient entre la fiction et le documentaire qui mettent la pensée en mouvement et créent du trouble ou du sens ; ainsi sont abordées toutes sortes de questions : la maternité, le désir, la mort, et, bien sûr, le genre...

C'est aussi grâce à ce dispositif que la biographie (autobiographie ?) progresse, conduite à la seconde personne du pluriel : nouvelle contrainte, ou nouvel artifice. Michel Butor, qui utilise ce procédé dans *La Modification*, cite en exemple la cure psychanalytique où le thérapeute aide le patient à recomposer son histoire, à relier convenablement les éléments dont il dispose. Dans *La Modification*, une instance oblige la conscience à qui elle s'adresse à se faire de plus en plus grande, à se « modifier ». De la même manière, chez Olivia Rosenthal, une modification, ou plutôt une libération s'opère peu à peu, jusqu'à ce que le « vous » ait une conscience claire de son histoire : au bout de ce long processus, soutenu par le va et vient entre la biographie et le documentaire animalier, le sujet brise le carcan de son éducation et assume son homosexualité. Car, dit l'auteur, les animaux « nous mettent à l'épreuve de nous-mêmes[7] ». Fécondité salutaire aussi de l'écriture *contrainte* puisque « le monde est un tissu de mots, nous sommes tout entiers protégés et maintenus en vie par les moyens à la fois *coercitifs* et maternels du texte » (RN, p. 21).

Or la fiction elle-même peut se lire de différentes manières, comme si le procédé engendrait plusieurs récits intriqués les uns dans les autres. Je vais donc proposer quelques-unes de ces lectures.

De la domestication à l'émancipation

La première partie fait alterner le récit des cinq premières années avec l'enquête sur les loups. Au commencement, l'enfant n'est encore qu'un petit animal qu'il va falloir domestiquer, arracher à sa sauvagerie originelle dont le loup est la figure absolue. Or cet enfant paraît tout d'abord inassimilable au modèle de la petite fille (ou à la petite fille modèle) comme le montrent ses colères, son entêtement. Elle ne veut pas jouer à la poupée, et réclame obstinément un animal de compagnie. Devant le refus de ses parents, elle décide de « partir avec les rennes après Noël » et se renferme dans le silence – qui est peut-être aussi celui des bêtes.

La seconde partie confronte l'enfance et l'adolescence à une enquête sur les animaux captifs dans les zoos. À ce stade, la petite fille vit elle-même souvent recluse dans sa chambre ; elle est pathologiquement attachée à sa mère à qui elle a le sentiment d'« appartenir » (d'ordinaire, on parle de « propriété » seulement pour les animaux). Mais, de même que les bêtes sauvages au contact des hommes perdent peu à peu leurs instincts naturels, et « s'humanisent » (on appelle cela « l'imprégnation »), la petite fille, « s'imprègne » aussi peu à peu de l'éducation parentale. Elle tente pourtant d'« appartenir » à quelqu'un d'autre que sa mère, tombe amoureuse d'un jeune homme « exotique » (il est étranger, et a été adopté comme les animaux que l'on acclimate).

Quand le jeune homme se suicide dans sa chambre, elle reste hébétée ; apparaît alors une fracture intérieure qui se confirme dans la troisième partie, au moment des études supérieures : « Votre corps et votre esprit vivent deux vies parallèles » (RN, p. 132) ; ange ou bête : elle choisit donc plutôt de faire l'ange. Cette division est évoquée parallèlement à l'inoculation de maladies aux animaux de laboratoire : « Vous êtes contaminée », « vous développez tranquillement votre pathologie ». C'est la période la plus douloureuse de l'histoire, rythmée par les leitmotivs : « vous avez peur » / « vous pleurez ».

Enfin, la dernière partie, où il est question d'animaux domestiques et d'élevage, correspond à l'ultime tentative de la jeune femme, désormais mariée, de rester « bien élevée » et de contrôler ses

désirs hors norme ; mais elle « rumine »... Elle finit tout de même par « trahir » l'éducation familiale, divorcer, assumer son homosexualité, et dépasser la division corps / esprit.

En effet l'émancipation finale s'opère aussi comme une manière d'accommodement avec sa propre culture ou *civilisation* : l'enquête documentaire a montré les coulisses de notre scène alimentaire, notamment l'abattage des animaux ; elle a permis de recueillir des témoignages de paysans et d'un boucher, ceux qui ont à faire avec toute la chaîne, de l'élevage à la viande de consommation. Le dispositif narratif prend alors une nouvelle tournure et un dialogue s'établit explicitement cette fois entre le documentaire et la fiction qui se rejoignent. Car c'est précisément la rencontre avec le boucher qui « modifie [sa] vision des contes de fée et du cannibalisme » (RN, p. 210), et qui conduit la jeune femme à l'ultime réconciliation : « vous vivez votre vie sauvage tout en restant civilisée [...] vous mangez de la viande, vous écoutez des bouchers, vous n'êtes pas dégoutée, vous n'avez pas la nausée » (RN, p. 211). La jeune femme se libère à la fois de la pression sociale et de ses anciennes colères : « vous ne vous hérissez pas contre la terre entière, le silence n'est pas votre arme de guerre, vous acceptez que les rennes soient transportés dans des camions réfrigérés, vous ne croyez pas au père Noël, vous ne suivez pas le traineau » (RN, p. 211).

L'enfant loup et la femme panthère

Une autre manière de lire l'histoire consiste à relier les multiples allusions aux films, contes et légendes mentionnés dans la fiction. Ces allusions désignent avec insistance l'entre-deux règnes, l'inter-spécificité, les fantasmes qui relèvent de l'homme-animal. Ces fantasmes sont présents dès l'incipit, avec le désir insistant d'un animal, qui éloignerait la petite fille de la « compagnie des hommes » - et d'une certaine manière la rendrait à l'animalité. Surtout, une angoisse de l'hybride - mêlée à une fascination - apparaît dans cette même ouverture avec l'énumération des hybridations artificielles que les chercheurs réalisent dans les animaleries : « tigrons, léopons, pumapards... » (RN, fr. n°2, p. 13). C'est donc entre ces deux extrêmes : la nostalgie de l'animalité originelle et l'horreur devant ces créatures monstrueuses que se développe la réflexion et se déploie l'imaginaire.

Les feuilletons télévisés (*Daktari*, *Flipper le dauphin* ou *Skippy*) comme les dessins animés (*Alligator*) que regarde la petite fille multiplient les images d'animaux humains : le chimpanzé astucieux, le dauphin bavard, le lion myope et le kangourou bagarreur ou l'alligator qui « marche résolument sur ses deux pattes arrière exactement comme s'il appartenait à l'espèce humaine » (RN, pp. 80-81). Dans ce sens, l'hybride ne présente aucun caractère d'angoisse mais renvoie plutôt l'image d'un paradis originel - menacé, certes mais apaisant. Il fait contrepoint aux fantasmes plus inquiétants qui hantent le récit dès la première partie : non seulement l'enfant hurle comme les loups, mais elle se souvient « de la peur qui se lisait dans les yeux de [sa] mère quand [elle] march[ait] à quatre pattes sous le lit, ou tent[ait] de [se] cacher pour échapper à son regard » (RN, p. 21). Or la mère aurait vu *Rosemary's baby* quand elle était enceinte de la petite fille. Celle-ci aurait-elle donc été conçue lors de l'accouplement de sa mère avec une « horrible bête » (RN, p. 19), comme dans les cauchemars de Rosemary ? Cette angoisse trouvera un écho dans sa vie d'épouse : « vous n'aimez pas le désir de votre mari, vous n'aimez pas la transformation qu'elle opère en lui » (RN, p. 171). L'obscur fantasme d'un accouplement de la femme et de la bête est également suggéré par *King Kong*, un autre film marquant de l'enfance qui accroît le trouble de l'entre deux règnes : en effet la petite fille découvre qu'elle s'identifie plutôt au gorille qu'à la jeune femme blonde dont l'animal est amoureux.

Mais c'est un film - *La Féline* de Jacques Tourneur - qui est déterminant dans l'accomplissement de soi. La Féline est une jeune Serbe, Irena, hantée par une légende ancestrale transmise de mère en fille : elle descendrait d'êtres maléfiques, mi-hommes mi-félins et se transformerait en panthère si elle couchait avec un homme^[8]. Le film se termine tragiquement : la métamorphose a bien lieu, et la féline se précipite elle-même dans la mort. En écho avec le film, de nombreux indices font signe vers

cette possible métamorphose animale de l'héroïne : l'inquiétude de l'adolescente devant les transformations de son corps (« vous n'avez pas envie de [le] voir [...] changer » (RN, p. 94)) ; les reproches des parents qui la trouvent « trop sauvage » (RN, p. 143) ; des expressions récurrentes qui, dans ce contexte, renvoient plutôt à un comportement animal : « se cacher », « être prise au piège ». Une coïncidence entre film et biographie renforce la ressemblance : croyant leur faire plaisir, on offre à l'enfant comme à la féline un canari qui meurt dans sa cage de manière inexplicable. Et toutes deux finissent par se métamorphoser. L'acceptation finale de l'homosexualité libère la femme panthère : « vous frémissez, vous humez, vous léchez, vous mordez » (RN, p. 211)... Toutefois cette métamorphose est aussi un dépassement de l'angoisse, puisque contrairement à Irena, la jeune femme ne meurt pas ; elle transcende la division humanité / animalité qui la déchirait. Plus de désir d'animalité (« vous aimez les animaux mais cela n'a plus aucune importance » (RN, p. 171)) ; plus de nostalgie de l'enfance ni de l'âge d'or, mais une joyeuse participation à la « vie sauvage tout en restant civilisée » (RN, p. 211).

Le récit absent

Le propre de l'écriture fragmentaire est d'afficher ses fractures, de désigner ses blancs. En particulier « une partie de l'histoire manque » comme il est dit à propos de l'histoire racontée par le père et met l'enfant mal à l'aise : celle du joueur de flûte qui débarrasse la ville de ses rats. Or le père tronque le dénouement où le musicien entraîne hors de la ville les enfants et ceux-ci « disparaissent à tout jamais ». Comme cette partie manquante, un « récit absent », pareillement inquiétant, hante les blancs du texte. Les comptines allemandes du père, l'origine juive^[9] de la famille donnent évidemment la clé : l'holocauste est bien présent de manière spectrale ; il suffit ensuite d'en suivre le fil.

Par la grand-mère polonaise, qui prépare la carpe à la juive, après l'avoir brutalement tuée à coups de marteaux dans la baignoire, la famille a donc ses racines dans la « vieille Europe », vers laquelle s'orientent les tropismes et les fantasmes : ce sont aussi bien les steppes orientales, le lac Baïkal d'où viennent les rennes que la petite fille aimerait suivre après Noël. (Elle s'y rend finalement avec son mari une fois adulte). C'est également de l'est, de Serbie cette fois, qu'est issue la femme panthère de *La Féline*. Quant à *Dersou Ouzala*, autre film fondateur pour la jeune femme, il se passe dans l'Oural, aux confins de la Sibérie et de la Chine. Surtout, l'histoire entière commence significativement avec l'évocation des loups, originaires pour la plupart de l'est (comme les chiens-loups tchèques). Les éleveurs choisissent d'ailleurs de laisser les plus sauvages « évoluer dans les espaces confinés de la vieille Europe, afin de garder en mémoire le souvenir de peurs ancestrales et archaïques » (RN, p. 33).

Or les loups renvoient à l'holocauste de deux manières contradictoires : les « louves blanches^[10] » (RN, p. 27), venues d'Allemagne et ayant transité par la Belgique font inévitablement songer à la seconde guerre mondiale ; les loups – qui vivent en meutes – portent en eux toute la barbarie affectée aux envahisseurs issus des steppes orientales. Ils incarnent aussi la force et la pureté originelles dont se revendiquaient les Aryens. Un petit air de Jünger et de ses *Falaises de marbre* imprègne la répartition de l'espace entre la civilisation des villes et les « steppes périurbaines » (douve du château, fossés, ronces, terrains vagues) où on envisage de reléguer les bêtes sauvages. Mais la représentation invite aussi à une autre interprétation : ce peuple de loups originaire de l'est, qui inspire inquiétude et fascination est maintenu captif en ville : les douves et fosses où il est parqué sous haute surveillance rappellent les ghettos avec leurs clôtures, hauts murs infranchissables ; l'organisation rigoureuse de l'espace est celle des contre-utopies – comme celle que décrit Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*. Tout fait signe alors : le marquage des bêtes (RN, p. 50), l'identification permettant de connaître l'origine du père et de la mère biologique, le traçage des déplacements sur le territoire. On peut sans conteste penser qu'en effet, comme le dit Olivia Rosenthal ces loups « nous rappellent notre histoire », dans deux acceptions du terme : à la fois celle

de notre origine animale et celle qui conduit aux camps de concentration du XX^e siècle. Les chapitres suivants deviennent alors funestement polysémiques : les expérimentations médicales, les chambres à gaz (*RN*, p. 115) où on euthanasie les rats et autres cobayes de laboratoire, les fours où on incinère les cadavres, la fosse commune, les déplacements de bétail. Si on ajoute les abattoirs où cochons et vaches sont conduits dans le « couloir de la mort » le tableau spectral de l'holocauste auquel aboutit la domestication de l'homme par l'homme est désormais complet.

Ce sont là quelques aspects, mais on pourrait raconter encore autrement en abordant le texte par la thématique appuyée de l'espace aussi bien à l'échelle de la planète qu'à l'échelle intime. La géographie du récit embrasse la planète entière : migrations animales et humaines de l'Asie vers l'Amérique, de l'Afrique vers l'Europe. On a vu ainsi des humains (le jeune homme, la Féline) et des animaux venus de contrées lointaines (Afrique ou steppes orientales) dont ils gardent une sombre nostalgie ; on les a vus, les uns et les autres, parqués dans des espaces concentrationnaires : domestication de l'animal et de l'animal humain, mais de ce dernier, par quel maître, et pour quel troupeau ? La domestication de l'homme par l'homme est mise à l'épreuve par les parodies affreuses de l'histoire européenne du XX^e siècle, dont la narratrice fait entendre l'écho dans ses récits singuliers. En 1999, renouant un dialogue ironique avec Platon, Sloterdijk s'interroge sur le sens et la nécessité de Règles pour le parc humain : la domestication humaniste du troupeau humain par la lecture et l'amour des Lettres n'a pas protégé l'humanité européenne d'un processus historique funeste, d'un ensauvagement moderne qui la voit se traiter elle-même sous les catégories diverses de l'animalité. L'image du parc, de l'espace clos de domestication et d'élevage est en effet primordiale, comme le montre l'insistance d'Olivia Rosenthal sur les frontières et barrières : cages, zones de confinement, prisons... Y compris, à l'échelle plus intime, la chambre qui revient symptomatiquement dans le texte : celle où la petite fille se réfugie et reste significativement ouverte. Celle enfin où le jeune homme s'est pendu : ce dernier épisode traumatique - il fait plusieurs fois retour - renvoie manifestement vers un autre récit spectral dans toute l'œuvre d'Olivia Rosenthal. Il s'agit à l'évidence d'un point de vertige autobiographique[11].

Or le livre est dédié « à Phu Si qui ne *s'est pas pendu* dans sa chambre ». Cette négation annonce une résistance possible au désespoir d'une liberté perdue, à la tentation de la mort qui se confirme dans la libération finale. Le récit s'apparente en effet à une traversée de la vallée des ombres jusqu'au choix résolu de la vie : « vous vous réveillez ». Les portes de la chambre sont significativement restées ouvertes : les barrières n'étaient que mentales, érigées par la famille, par la société des humains dans laquelle doit entrer le nouveau venu. Quelque chose en l'être humain résiste à la domestication, comme une révolte, une aspiration, une nostalgie qui vient de plus loin que sa propre existence : une sauvagerie ou une liberté que découvre celle qui laisse derrière elle les âges de l'enfance en franchissant la porte de la chambre autrement que par la mort. Elle se libère du sentiment enfantin d'oppression que la domestication impose à chacun appelé à vivre dans l'ordre symbolique du langage humain, à ses récits obscurément hérités. La jeune femme - ou la narratrice - s'échappe du parc imaginaire dont les puissantes analogies s'évanouissent. Elle accepte une humanité infiniment proche *et* infiniment séparée de la condition animale, elle s'éveille et parle[12].

BIBLIOGRAPHIE

- Merleau-Ponty, M. : *Éloge de la philosophie et autres essais*. Paris : Gallimard, 1953.
- Rosenthal, O. : *Que font les rennes après Noël ?* Paris : Gallimard, collection Verticales, 2016.
- Le rôle et la présence des animaux dans le roman. In *Assises internationales du roman*. Paris : Christian Bourgois, 2011, pp. 149-153.
- *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*. Paris : Gallimard, Collection [Minimales/Verticales](#), 2012.
- Romestaing, A. - Schaffner, A. (éd.) : *Approches de l'animal, Revue ELFE XX-XXI*. Paris : Garnier, 2016. Disponible sur : <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique78> [Consulté le 15/04/2017].

-
- ^[1]) Rosenthal, O. : Le rôle et la présence des animaux dans le roman. In Assises internationales du roman. Paris : Christian Bourgois, 2011, pp. 149-153.
- ^[2]) Rosenthal, O. : Que font les rennes après Noël ? Paris : Verticales, 2010. Toutes les références seront renvoyées à cette édition, comme RN.
- ^[3]) Dans *On n'est pas là pour disparaître*. Paris : Verticales, 2007.
- ^[4]) Voir à ce propos l'excellent article publié par l'atelier de recherche sur la littérature actuelle de l'ENS Lyon [en ligne]. URL : <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique78> [Consulté le 15/04/2017].
- ^[5]) Sur aucune de ces questions d'ailleurs Olivia Rosenthal ne prend position : il ne s'agit pas d'un manifeste et les différentes positions sont tenues à distance.
- ^[6]) Par exemple, aux hurlements des loups répondent dans le fragment suivant les hurlements de l'enfant.
- ^[7]) Le rôle et la présence des animaux dans le roman. Loc. cit., p. 149.
- ^[8]) C'est la version simplifiée que donne Olivia Rosenthal ; en réalité, la métamorphose aura lieu si elle se laisse envahir par la passion, la colère ou la jalousie.
- ^[9]) On peut aussi penser que la petite fille est affublée d'une mère juive.
- ^[10]) Je souligne.
- ^[11]) Le suicide d'une sœur de l'auteur, qui affleure dans plusieurs écrits, notamment *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*. Paris : Gallimard, Collection [Minimales/Verticales](#), 2012.
- ^[12]) Merleau-Ponty, M. : *Éloge de la philosophie et autres essais*. Paris : Gallimard, 1953. Le philosophe est un homme qui s'éveille et qui parle.

Sylviane Coyault
Université Clermont-Auvergne
Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique
Maison des Sciences de l'Homme
4 rue Ledru, 63 057 Clermont-Ferrand

The animal in the *Comme une bête* and *La peau de l'ours* of Joy Sorman

Joy Sorman was born in 1973. She likes to write about what she does not know, and explore improbable topics. She asserts that she has no imagination whatsoever, which implies for her to work a lot on documentary sources. The body is at the core of her work and this body can also be that of an animal. In a dyptich-like construction, *Comme une bête*, published in 2012 and *La peau de l'ours* in 2014, Joy Sorman investigates the links between humans and animals, in texts which are at a crossroads between fables and documentaries.

Keywords: Joy Sorman, animal, human, documentary, sexual identity

Joy Sorman est née en 1973, elle est écrivain mais aussi chroniqueuse radio. Elle aime explorer des sujets qu'elle ne connaît pas. Elle affirme d'ailleurs n'avoir aucune imagination, ce qui implique un énorme travail de documentation avant de pouvoir écrire. Le corps est au centre de son œuvre, la psychologie lui important peu et ce corps est, parfois, le corps animal. Dans une sorte de diptyque, à mi-chemin entre le documentaire et la fable, *Comme une bête* publié en 2012 et *La peau de l'ours* en 2014 (publiés chez Gallimard) explore le lien entre l'homme et l'animal.

Comme une bête raconte l'histoire de Pim, un jeune boucher. On suit son parcours du centre de formation jusqu'à l'ouverture de sa boucherie : apprentissage en boucherie, visite d'un abattoir, stage chez un éleveur. L'itinéraire part donc de la bête morte puis remonte jusqu'à la bête vivante. *La peau de l'ours* est l'histoire d'un être hybride, mi-homme mi-ours (il a les pensées d'un humain mais sans le pouvoir de la parole, et l'aspect d'un ours), le récit de son exploitation : il passe de main en main puisqu'il est d'abord vendu à un montreur d'ours puis à un entrepreneur en combat d'animaux, puis à un négociant qui le cède à un cirque, et enfin, il devient la propriété d'un zoo.

Documentaire et conte se croisent et s'enchevêtrent dans ces deux récits, et cette technique d'écriture contamine le thème : l'homme et l'animal aussi, se croisent, s'enchevêtrent.

Jusqu'à *Comme une bête*, Joy Sorman évitait la fiction ; en effet, ses premiers ouvrages sont tous de veine documentaire. Les raisons évoquées par l'auteure sont multiples : méfiance à l'égard de la fiction, trop difficile à investir, liberté du documentaire, découverte de lieux insolites, influence de Perec enfin, et notamment son texte *L'infra-ordinaire*, qui porte une attention précise au monde matériel. Le glissement vers la fiction se fait donc à partir de *Comme une bête* mais l'hybridation documentaire/fiction persiste.

Le rôle du documentaire est essentiel dans *Comme une bête* : une citation de Claude Lévi-Strauss, anthropologue et ethnologue ouvre d'ailleurs le roman. Les remerciements à la fin du roman sont adressés à un boucher, puis à un ethnologue, un enquêteur dans les abattoirs, une éthologue, une philosophe spécialiste de la condition animale, une essayiste (Marcela Iacob, *Confessions d'une mangeuse de viande*), une sociologue à l'INRA... Pour *La peau de l'ours*, pas de références aussi clairement affichées, mais Joy Sorman dit souvent s'être beaucoup inspirée d'un ouvrage de Michel Pastoureau, historien médiéviste : *L'ours, histoire d'un roi déchu*. Elle a également lu Jean-Christophe Bailly et *L'animal que donc je suis* de Jacques Derrida. Le présent domine dans les deux récits et crée un effet de reportage. L'utilisation de l'écriture documentaire permet une extrême précision, sans se départir de la poésie inhérente au langage technique, aux listes. Dans les deux romans, cette documentation minutieuse porte sur l'animal. De l'animal mort à l'animal vivant dans *Comme une bête*, de l'animal vivant à l'animal mort dans *La peau de l'ours*.

Trois types de police de caractère sont utilisées dans *Comme une bête* : l'italique qui est systématiquement associé à la restitution d'extraits de journaux ou encore les consignes écrites ou orales du CAP boucherie. Le champ lexical de la boucherie est omniprésent, l'utilisation des termes techniques, l'énumération font de ce texte « le lieu de la connaissance », selon une expression chère

à Maylis de Kerangal. Découpe de l'animal, noms des morceaux de bœuf, d'agneau, de cochon, désignation précise des différents couteaux, déclinaison des différents corps de métiers. Joy Sorman rappelle l'histoire des abattoirs, en chiffre, en date, dans un des deux interludes (marqué par une police de caractère différente) intitulé « Histoire de l'abattoir-usine ». Cet ancrage dans le documentaire, propre au travail de Joy Sorman, crée une poésie du réel mais recèle aussi une fascination morbide : il met à jour l'ambiguïté de l'homme dans sa relation à l'animal : « Nous aimons les animaux et aussi nous les mangeons[1] ». Depuis plusieurs années, des reportages dénoncent fréquemment ce qui se passe dans les abattoirs. Joy Sorman, sans revendication particulière (elle affirme d'ailleurs dans un entretien avec Matthieu Ricard : « j'avoue que ce thème de la souffrance animale ne m'a pas toujours touchée. Je me suis d'abord intéressée à l'animal comme motif romanesque et figure esthétique[2] ») décrit aussi la mise à mort :

L'ouvrier plante le couteau dans le pli de la peau, sur la poitrine, traverse les poils, les muscles et les nerfs, tranche les artères carotides, là où le sang épais et luisant jaillira plus vite, plus fort, et en effet il sort à gros bouillon sonores, qui s'échappent en cascade. (CB, p. 59)

Il y a du Rembrandt ou du Soutine dans cette description de vache écorchée, un mélange de fascination et de répulsion, et surtout une évidente similarité de la terminologie humaine et animale.

Dans *La peau de l'ours*, la documentation est chronologiquement différente, moins technique et plus historique puisqu'on traverse les siècles de l'exploitation de l'ours, bête de foire, puis bête de zoo, en passant par les combats d'animaux. Joy Sorman avoue encore une fois s'être beaucoup documentée, auprès notamment de soigneurs du jardin des plantes. Elle s'est informée sur le cirque Barnum et les exhibitions de créatures monstrueuses, a revu le film *Freaks*. Surtout, l'écriture cerne au plus près les sensations animales : sa perception des bruits, de la lumière, des odeurs... Des pages entières sont consacrées aux cris particuliers des animaux, à leur chant d'infrasons, leurs yeux infrarouges[3], mettant ainsi en évidence leur supériorité sensorielle par rapport aux humains. Les tâches des soigneurs du zoo, les maladies des animaux sont aussi décrites de manière extrêmement précise et technique.

Ces sources documentaires permettent d'approcher l'animal au plus près, dans sa chair, vivante ou morte : cette écriture néo-naturaliste fouille les entrailles de l'animal, comme les pensées de l'ours. Or, dans *Comme une bête*, Joy Sorman crée pour la première fois un personnage de fiction : Pim, l'apprenti boucher est un garçon « aux doigts effilées, osseux et agiles » (CB, p. 16), son corps est « étiré, noueux, mais vif » et surtout, « Pim souvent pleure, sans raison, et même sans envie » (CB, p. 17). Joy Sorman explique en interview que ce prénom relève du conte, il est l'indice d'un écart par rapport au réel. Or cette tentation du conte va permettre de lier intimement l'homme et l'animal. Tout droit sorti d'un conte, Pim se transforme en « chevalier viandard » (CB, p. 28) le temps d'un combat qui a lieu dans la forêt de Brocéliande, pour un duel de découpe de viande. Il est aussi sorcier, chaman, et c'est lors de ces scènes fantasmées ou oniriques que la fusion homme animal opère. Pim a d'abord des « visions » (CB, p. 43), puis des « hallucinations » et des « visions apocalyptiques » (CB, p. 44) ; il se met à voir tout en rouge, à se sentir recouvert d'une couche grenat sur tout le corps : il se noie dans le sang animal, puis la volonté de se fondre en l'animal l'obsède de manière irrépensible : il veut emprunter le même parcours que le cochon dans l'abattoir. La description emprunte des termes habituellement utilisés pour les animaux ; ainsi, Pim « rampe », « se glisse à quatre pattes », adopte la cadence du rythme respiratoire d'un cochon en collant son oreille à son groin, puis il se retrouve nu, sur le tapis roulant de l'abattoir, « se fait gratter le dos » et il est

douché et récuré par des ouvriers impassibles qui, à force de voir défiler à longueur de journée les mêmes formes roses, ne distinguent plus un nez d'un groin, un porc d'un homme en slip quand il est pendu par les pieds (CB, p. 71)

Pim s'extirpe juste avant la saignée, l'expérience animale s'arrête là où la vie pourrait prendre fin. Lors d'une scène quasi hypnotique, dans une sorte de duel de regards, les « immenses pupilles » de la vache « fichées dans celles de Pim comme des flèches empoisonnées » (CB, p. 91), Pim se « fait le sorcier, le chaman, convoque les esprits animaux, se prend pour une vache et vrille » (CB, p. 92). S'en suit alors une métamorphose contemporaine, inspirée tout à la fois d'Ovide, de la lycanthropie, du voyage chamanique tel qu'on peut le découvrir dans la grotte des Trois Frères en Ariège^[4] :

Son ventre se gonfle et s'arrondit, son nez enfle et s'humidifie, son visage s'aplatit, sa peau se couvre d'un pelage ras, des cornes poussent, transpercent la peau du front, ses oreilles s'élargissent, Pim tombe à quatre pattes. (CB, p. 92)

Plus tard, Pim s'imagine dans le crâne de la vache, voyant ce que la bête a vu pendant son existence, et dans une expérience spatio-temporelle parcourue en quelques lignes, il retrace l'histoire des vaches : le dessin dans les cavernes, l'animal sacré, la domestication, la viande à consommer. Ces deux expériences de fusion avec l'animal scandent le parcours initiatique de Pim : la première a lieu dans l'abattoir, la deuxième dans la ferme, enfin quand il possède sa propre boucherie, il rêve, fantasme à deux reprises de se mettre nu, d'entrer dans la chambre froide et de se glisser dans les entrailles d'un animal. À défaut, il boxe une carcasse à mains nues, avant de s'endormir au sol dans la chambre froide. Tout donne l'impression que Pim devient fou, mais s'il tentait simplement de dépasser cette aberration qui consiste à manger les animaux tout en les aimant ? Pour cela Pim passe par le mysticisme. C'est en lisant une étude sur le cannibalisme (et par une sorte de mise en abyme on imagine qu'il s'agit d'une lecture de Joy Sorman) qu'il « se rêve en indien Tupinamba, chef de tribu amazonienne » (CB, p. 143) et qu'il intègre la notion de respect pour celui que l'on mange. Il tente alors de redonner à l'animal sa liberté originelle : il se rend à la ferme dans laquelle il a fait son stage et ouvre les portes au troupeau de vaches : « Pim déclare l'état de nature, abroge l'élevage, hommes et bêtes paumées au milieu d'étendues naturelles. » (CB, p. 161) Il retrouve aussi évidemment le besoin de la chasse, loin des pratiques de l'abattoir, et revient ainsi aux origines de l'humanité, en tuant lui-même l'animal, le dépeçant, le découpant. Il finit par reconstituer l'animal en mettant les morceaux découpés à plat sur le sol : « Pim vient de faire sa première bête » (CB, p. 169). La phrase à la résonance pascalienne venant en écho à une phrase similaire du roman : « voir comment ça fait de faire la bête » (CB, p. 69). Un itinéraire mental se dessine dans cette modification syntaxique : de la fusion avec l'animal il passe à la toute-puissance de créer-recréer l'animal. Dans une sorte de sacrifice contemporain, l'animal est découpé et réassemblé, Pim répétant les gestes d'Isis rassemblant les morceaux du corps démembré de son mari. Mais l'expression pourrait aussi renvoyer à un jargon professionnel, ou encore aux affiches de boucherie sur lesquelles l'animal est représenté avec des découpes en pointillés.

Si le modèle du conte se dessine au fur et à mesure que l'on progresse dans *Comme une bête*, il est en revanche clairement annoncé dans *La peau de l'ours* : la présence d'un prologue et d'un épilogue, l'emploi des temps (imparfait, passé simple et présent de narration), itération puisque se répète à chaque fois la même structure (vente de l'animal, départ pour un nouveau lieu). Le prologue situe l'histoire dans une époque indéterminée (*in illo tempore*) ; le pacte entre les hommes et les ours est rompu le jour où un ours enlève une jeune fille de 17 ans, la séquestre et la viole pendant trois ans. Naîtra de ces abus un être hybride, mi-ours mi-homme ; le récit passe alors en première personne : cette créature ne parle pas, mais nous sommes à l'intérieur de sa conscience. Si cette technique permet de s'affranchir de tout réalisme, en utilisant, on l'a vu, une ressource documentaire très précise, il s'agit surtout de comprendre ce que la bête dit de notre humanité, ou plutôt de notre inhumanité. L'homme est irrémédiablement bourreau, livrant l'animal qui se sent pourtant humain, à la foule à la fois curieuse et malveillante ; tel est le cas lorsqu'il est exhibé dans les villes, affronté à d'autres animaux pour des combats d'une extrême barbarie, dans un cirque, où il est enfermé dans « une nature reconstituée aux marges de la ville, un théâtre beaucoup plus vaste que la scène du

cirque » (PO, p. 131). L'ours héros de ce roman devient marchandise, objet de tractations financières et de rentabilité. Ce texte est aussi une sorte de fable puisque l'ours est totalement humanisé. Cette humanisation était déjà présente en filigrane dans *Comme une bête* : dans un des deux interludes (récit suspendu, changement de police de caractère), l'anthropomorphisme est flagrant : le cochon est « irascible, lunatique et brutal », il est « mal parti dans la vie » (CB, p. 95). Le jour où il dévore un enfant, tel un ogre de conte de fée, on lui octroie un avocat qui lui cherche des circonstances atténuantes : il est emprisonné, un procureur lui rend visite et l'animal est condamné à être pendu. C'est seulement à cet instant qu'il retrouve sa condition originelle puisque sa morphologie ne permet pas la pendaison : il sera finalement égorgé. Cependant, ce n'est pas le comportement animal qui révèle métaphoriquement le comportement humain, mais l'animal lui-même qui révèle l'inhumanité des individus qui le maltraitent. La temporalité et l'espace sont aussi caractéristiques du conte : aucune date ni aucun lieu ne sont mentionnés et des siècles de l'histoire de l'exploitation de l'animal sont parcourus au fur et à mesure du périple de l'ours. L'ours est à lui seul l'histoire de l'humiliation animale.

Une part importante est donnée à la sexualité dans ces contes néo-naturalistes, comme dans tous les contes classiques, et la pulsion sexuelle ne cesse de croiser la pulsion de mort. C'est au moment où Pim réalise qu'il peut empoisonner quelqu'un avec un morceau de viande avariée qu'apparaît le « retour cinglant du désir, ça lui donna envie de coucher avec une fille (CB, p. 31). Éros et Thanatos sont à l'œuvre dès la première minute où une fille décide de « coucher avec un type qui a découpé de la viande toute la journée » (CB, p. 36). Joy Sorman met en parallèle la main, habile et experte qui découpe et la main qui caresse, le corps animal inerte et le corps féminin vivant. En découvrant la côte de bœuf tatouée sur l'omoplate de Pim, la fille devient carnivore, mord Pim, mord ce tatouage et un jeu érotique s'installe. Pim « passe sa main partout où il peut, identifie à voix haute le jarret, la côte première et le filet mignon – les mots la font rire et puis moins quand il passe à la tranche grasse et au cuisseau » (CB, p. 37). Les filles ne font que traverser la vie de Pim, car « la viande est tout, toute sa vie » (CB, p. 148). Aucune relation sexuelle ne peut être envisagée sans un plat de viande que Pim cuisine avant (sinon, très explicitement, Pim « débande » (CB, p. 150)) :

Elles s'accommodent de l'étrangeté amoureuse de Pim qui semble prendre davantage de plaisir à cuisiner un lapin à la moutarde-cuisiner pour elles cependant- qu'à coucher. Et qui ne peut pas envisager le moindre commerce sexuel avant d'avoir grillé une entrecôte ou rôti une pintade. (CB, p. 149)

Par ailleurs, contrairement aux vaches, les filles n'ont jamais de prénom. Très vite Pim expérimente donc la sensualité animale : outre son désir de se fondre dans le corps d'une bête morte, il se glisse entre les pattes d'une vache, sous son ventre. Plus qu'une rêverie originelle de l'étable-crèche, c'est avant tout une expérience sensuelle mais liée aussi à une pulsion de mort puisqu'il est totalement conscient du risque de l'écrasement. En amont de cet abandon sous le ventre d'une vache, un échange de regards est signifiant : « Parce que la vache nous ressemble : ses yeux noirs profonds, ourlés de cils, qui nous regardent. Ces cils nous rapprochent, longs et retroussés, ils nous troublent et nous bouleversent. » (CB, p. 89)

Pim caresse les vaches comme il caresse les filles, ou inversement : « Le contact de leurs deux peaux, sa paume sur son flanc, le fait frissonner, ça picote le bas-ventre, ça ramollit les jambes, la tête lui tourne, les sens lui tournent... » (CB, p. 104). Les mots sont volontairement similaires à ceux qui pourraient être utilisés entre deux êtres humains, ici, il s'agit d'un jeune homme et d'une vache. Il n'est pas question-là de déviance sexuelle mais d'une fusion avec l'animal, d'un amour démesuré pour la viande, et donc aussi pour l'animal vivant. Certes Pim est « fou de viande » (CB, p. 25) mais c'est aussi une manière de rappeler à la conscience du lecteur, l'animal vivant, vibrant, à la conscience du lecteur, en le distinguant de cette image abstraite qu'est le simple morceau de viande. C'est aussi une façon d'aller au-delà du « silence des bêtes » pour reprendre le titre d'Elisabeth de

Fontenay, par le regard, le toucher, par ces échanges physiques que Pim pratique sans tabou.

La peau de l'ours est immédiatement placé sous le signe de l'union physique entre un animal et un humain, mais seule l'apparence de l'animal est inhumaine : ses sensations, ses émotions, ses réflexions sont humaines. Pastichant Musset (« Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux »), il dit amèrement « je suis venu trop tard dans un monde trop humain » (*PO*, p. 33). Il s'agit, de fait, des confessions d'un ours. La sensualité, l'érotisme et l'attraction circulent entre la bête et les femmes. M. Pastoureau rappelle la sexualité débridée de l'ours et de la femme fantasmée dans les contes du Moyen-Age, les carnivals^[5]... C'est au cirque que l'ours de Joy Sorman va « enfin approcher et connaître les femmes » (*PO*, p. 82). Les damnés, les monstres, les Freaks se rejoignent alors dans une communauté sensuelle, à l'abri des regards. Madame Yucca, la femme obèse et géante, Lady Alphonsine, la femme équilibriste minuscule et mademoiselle Octavia la Tour, jongleuse aux muscles énormes rejoignent, le soir, à tour de rôle, l'ours dans sa cage. L'ours devient alors refuge, peluche immense et rassurante contre lequel les trois femmes viennent se lover. L'accord physique entre Yucca la femme obèse et l'ours reste platonique, l'ours réprimant son désir :

La serrant contre moi dans l'obscurité embaumée et chaude de ma cage, je me suis vu homme entravé et animal empêché, bestialité perdue et évidence disparue, je me suis vu éloigné de ma vie, homme invisible et bête incertaine, je me suis vu bander en vain. (*PO*, p. 89)

L'animal, en toute conscience renonce donc à « perpétuer sa race maudite » (*PO*, p. 89). La rencontre avec ces trois femmes, et toutes les femmes monstres du cirque ouvre une faille immense chez l'ours qui aimerait se fondre totalement dans la communauté féminine. Il est de nouveau vendu et se retrouve finalement au milieu des bêtes, dans un zoo. Mais la brèche est ouverte et les derniers jours de sa vie sont marqués par une ultime rencontre avec une femme qui lui rend visite tous les jours. Visites silencieuses d'abord, puis la femme s'adresse à l'ours, à elle-même aussi surtout, dans un long monologue, une rêverie originelle qui mêle réflexions sur sa vie, sur l'animalité, sur le lien originel de l'homme et de l'ours. Elle finit par franchir la barrière pour rejoindre l'ours dans la fosse, franchir la barrière entre humanité et animalité, dans un face à face immobile. Lorsqu'elle revient de nuit, pour de nouveau rejoindre l'ours dans sa fosse, la tension sexuelle est palpable et le champ lexical parfaitement explicite ; cette fois, un contact physique a lieu :

Je lèche maintenant les cheveux de la femme [...]. Je sens ma langue élastique et musclée exercer sur sa tête une poussée formidable. [...] Une salive épaisse coule de ma gueule et sur le visage de la femme qui à son tour lèche, avale chaque goutte amère. (*PO*, p. 167)

De nouveau le désir s'empare de l'ours dans « une fulgurance qui traverse [son] bas-ventre, une douleur intense et soudaine [...] réveil sexuel immédiat » (*PO*, p. 170). Le tabou de la relation sexuelle l'emporte et l'ours se tait, laissant place à un épilogue. « La femme ne reviendra jamais, l'ours se laisse mourir » (*PO*, p. 173). Le lecteur, en acceptant de rentrer dans la fable, accepte de fait le franchissement d'un tabou : celui du désir, de l'attraction entre un animal et une femme, du désir fou de fusion en l'animal.

Dans ces deux romans, la fusion, la confusion homme animal passe par le désir ; le documentaire permet d'abord de comprendre la condition animale, la fable se charge de mettre en lumière cette symbiose extrême. L'intérêt porté au corps, aux sensations, se double d'une interrogation sur l'identité sexuelle. La symbiose passe par le corps, le regard, le toucher, l'odorat, par la peau aussi : Pim se fait tatouer une côte de bœuf, la femme, la tête de l'ours. À l'heure où les reportages, les articles concernant les dérives dans les abattoirs, dans l'élevage, se multiplient, on pourrait se demander si Joy Sorman s'engage justement dans un combat pour la cause animale. Mais dans une interview, elle s'en défend très clairement, considérant qu'il y a des sujets qui la préoccupent beaucoup plus comme

les sans-papiers, le vote des étrangers. Je ne suis pas une militante, je n'en ai pas la prétention, et surtout pas dans un roman. [...] pour moi, le roman n'est pas le lieu d'un discours autoritaire, mais celui de la beauté et de la poésie^[6].

Florence Burgat, dans un entretien à propos de son ouvrage *L'humanité carnivore*, affirme que nous choisissons « de maintenir (une) relation sanglante aux animaux alors que nous n'avons jamais été aussi bien informés de la profondeur de leur vie psychique ou émotionnelle^[7] ». Pim en effet a ce lien ambigu avec les animaux et on apprend à la fin de *La peau de l'ours*, que des bouchers achètent à prix d'or les animaux qui décèdent dans les zoos. Mais l'ours était trop vieux... Les scientifiques découvrent son hybridation au moment de la dissection et le roman s'achève sur l'éparpillement des morceaux de son corps, à l'inverse donc de cette vache triomphalement reconstituée à la fin de *Comme une bête*.

BIBLIOGRAPHIE

PHILIPPE, E. : *Comme une bête de Joy Sorman*, un texte de chair et de sang, *Les Inrocks*, 02/09/2012.

KERCHOUCHE, D. : Matthieu Ricard : « Les animaux sont nettement supérieurs aux humains » [en ligne]. In *Le Figaro Madame*, entretien du 14 novembre 2014. URL : <http://madame.lefigaro.fr/societe/matthieu-ricard-et-joy-sorman-051114-82531> [Consulté le 20/06/2017].

PASTOUREAU, M. : *L'ours, histoire d'un roi déchu*. Paris : Le Seuil, 2017.

SORMAN, J. : *Comme une bête*. Paris : Gallimard, 2012.

— *La peau de l'ours*. Paris : Gallimard, 2014.

— *Le portrait*. France 5, La Grande Librairie du 4 septembre 2014.

^[1]) SORMAN, J. : *Comme une bête*. Paris : Gallimard, 2012, p. 46. Les références seront renvoyées à cette édition, comme *CB*.

^[2]) KERCHOUCHE, D. : Matthieu Ricard : « Les animaux sont nettement supérieurs aux humains » [en ligne]. In *Le Figaro Madame*, entretien du 14 novembre 2014. URL : <http://madame.lefigaro.fr/societe/matthieu-ricard-et-joy-sorman-051114-82531> [Consulté le 20/06/2017].

^[3]) SORMAN, J. : *La peau de l'ours*. Paris : Gallimard, 2014, pp. 146-147. Les références seront renvoyées à cette édition, comme *PO*.

^[4]) La grotte des Trois Frères (Ariège) est célèbre pour ses deux figures thérianthropes. La première, présentant simultanément les caractéristiques d'un homme et d'un lion, a été nommée le « petit sorcier à l'arc musical » car il semble jouer de cet instrument. Pour la seconde, les interprétations successives l'ont désignée comme un sorcier pratiquant un rite magique, ou un Dieu des animaux dit « le Dieu Cornu », ou encore comme un chaman en transe.

^[5]) PASTOUREAU, M. : *L'ours, histoire d'un roi déchu*. Paris : Le Seuil, 2017.

^[6]) *Le Temps*, le 5 septembre 2014.

^[7]) *Libération*, le 24 juin 2017.

Revealed animality: characters of Karine Tuil's novels

The theme of animal and animality has been linked to literature since a long time ago. We could also find it in a writing of contemporary French writer Karine Tuil. The main characters of her novels (mostly women) are going through stressful life situations that make it possible for the readers to reveal the true depth of the human soul. In the present study we are dealing, among other things, with the question of what situations are turning people into animals – where is “the breaking point” in behaviour, when does man cease to be human and becomes an animal? We are also interested in the reaction of the main character's surroundings, the Jewish society and the character itself. As the basis of our research, we chose three novels full of irony and Jewish humour from the pen of Karine Tuil: *Interdit (Forbidden)*, published in 2001), *Du sexe féminin (About the womankind)*, 2002) and *Douce France (Sweet France)*, 2007).

Keywords: animal, animality, contemporary French literature, female writing, woman, Judaism, society

Le thème de l'animal et de l'animalité se projette dans la littérature depuis toujours : pensons aux histoires de la Bible, de la mythologie grecque, pensons aussi aux fables et aux contes de fées, vieux comme le monde.^[1] On pourrait dire que nous sommes nourris, dès l'enfance, par des représentations animales. La littérature contemporaine ne fait pas d'exception, nous y trouvons une foule d'animaux divers. Pour quelle raison les hommes sont-ils tellement attirés par ce motif ? Qu'est-ce que la relation entre l'homme et l'animal implique dans les histoires écrites, dans la fiction ?

La question qui se pose tout au début, c'est la définition de l'animal : l'homme comme espèce, peut-il être considéré comme un animal ? Y a-t-il une liaison directe entre les deux ? Et si oui, dans quelles circonstances cette animalité humaine se met-elle à nu ?

La nature des hommes est animale par certains de ses côtés^[2]. Cependant, elle diffère de l'animalité autant que possible. Dans son *Histoire des animaux*, Aristote formule l'idée que le signe de l'humanité est le raisonnement^[3]. Peut-on dire que l'animal qui se cache au sein de nous se réveille au moment où l'on agit sans réfléchir, dans les situations tendues ?

En ce sens-là, l'animalité humaine ne serait-elle que la corporéité, l'opposition de la raison^[4] ? Il est vrai que les motifs des animaux sont liés à l'apparence physique et au comportement humain inhabituel, déraisonnable, instinctif^[5] – cela concerne l'art en général, non seulement la littérature. Néanmoins, il ne faut pas rester au niveau de l'évidence immédiate : les motifs animaliers contiennent souvent un sens plus profond. Rappelons les fables de La Fontaine ou, à l'époque plus proche de nous, *La ferme des animaux* d'Orwell, *La Métamorphose* de Kafka ou le *Rhinocéros* de Ionesco.

Si la mythologie grecque ou la Bible présentent la métamorphose de l'homme en animal généralement comme une sorte de punition^[6], les œuvres contemporaines envisagent la comparaison entre l'homme et l'animal comme une manière de pouvoir crypter un sens qui reste ainsi caché au premier regard, mais qui n'en révèle que mieux, au bout du compte, une vérité plus crue. L'homme-animal nous fait prendre connaissance des vices et des faiblesses de l'humanité, il nous permet de mieux découvrir ce que nous sommes.

Nous voyons alors l'animalité comme une possibilité – comme un comportement auquel l'homme peut succomber sous certaines circonstances. Par le zoomorphisme, un personnage gagne des traits animaux, réagit comme un animal. Cet effet de miroir, si cruel, est un des motifs très fréquents dans les textes satiriques^[7]. Nous avons cherché des analogies entre l'homme et l'animal dans l'œuvre d'une romancière française contemporaine d'origine juive, Karine Tuil. Les personnages principaux

de ses romans (en majorité les femmes) éprouvent des situations difficiles où le fond de l'âme humaine se met à nu. Pour présenter des variations animales dans les romans de cette jeune auteure (née en 1972), nous allons nous préoccuper de la problématique des causes de la « transformation » des gens en animaux, nous allons chercher le moment du tournant où les « masques humains » tombent et l'animalité cachée se manifeste. Deuxièmement, nous nous intéresserons également à la source de l'animalité déclarée et des manifestations de l'« homme-animal » : dépend-elle de l'entourage des personnages, de la société juive et du personnage lui-même ? Pour la base de notre recherche, nous avons choisi trois romans pleins d'ironie et d'humour juif : *Interdit* (publié en 2001), *Du sexe féminin* (2002) et *Douce France* (2007).

Avant d'aborder l'animalité au sens large, il faut brièvement présenter les romans analysés de Karine Tuil et leurs personnages principaux. Commençons par le roman publié en 2001, *Interdit* : un Juif, Saül Weissmann, ayant survécu au camp de concentration d'Auschwitz, est, à l'âge de soixante-dix ans, confronté à la question de sa judaïté. Au moment du mariage avec Simone, une femme pas trop belle mais soigneuse, il n'est pas capable de présenter au rabbin les preuves matérielles de sa judaïté. Selon la loi juive, il n'est donc pas juif et ne peut pas se marier religieusement. Après avoir été déporté et avoir perdu son pays natal, après avoir perdu toute sa famille, il perd en un clin d'œil son identité et, également, probablement la dernière possibilité d'une relation avec une femme qui pourrait s'occuper de lui pendant ses dernières années. Dès ce moment-là, la vie de Saül bascule complètement : un double psychique s'installe en lui, créant une troublante crise d'identité, entre ce qu'il a été et ce qu'il n'est plus. Finalement, le héros du roman, un « faux » juif, surmonte la dépression, une épreuve difficile de la fin de sa vie, surtout grâce à l'humour juif. Simone, d'une laideur rare mais débordant d'amour, revient pour l'épouser. L'histoire se clôt par l'image en apparence idyllique d'une petite famille : Saül, Simone et son fils, même si dans le subconscient de Saül, un sentiment d'incertitude subsiste.

Dans le roman *Du sexe féminin*, publié en 2002, l'auteure présente deux héroïnes, mère et fille, Nina et Emma Blum. Emma, femme de 30 ans, vit toujours sous l'autorité maternelle. Nina, mère juive typique et veuve depuis quelques années, manipule son entourage, armée du titre de « bonne mère ». Elle exige, menace, juge, exagère. Emma, à l'âge de trente ans, désire vivre une vie indépendante. Lectrice et correctrice de nouvelles érotiques, en plus en relation avec un homme marié, elle ne correspond pas du tout à l'image que sa mère veut lui imposer, celle d'un mariage et d'une vie plus traditionnelle. Quant à Paul, son frère aîné, il a réussi en apparence à échapper à la surveillance de sa mère, car il vit à New York, marié à une jeune juive « exemplaire ». À cause d'un infarctus, les vies des trois Blums se renversent brusquement. Les deux enfants viennent au domicile familial, les masques tombent sous la pression psychique de la mère : le fils avoue la relation malheureuse avec sa femme et les rendez-vous chez un psychanalyste ; la fille, forcée par sa mère au mariage avec un avocat trop âgé finit par divorcer après quelques mois de leur union. L'amour maternel trop dévorant détruit les vies privées des deux enfants qui n'atteignent jamais leur indépendance.

Le dernier roman choisi, *Douce France* (2007), raconte l'histoire de Claire Funaro, une jeune journaliste française. Ayant perdu ses papiers, elle est arrêtée par erreur avec des immigrés lors d'un contrôle d'identité sauvage dans les rues de Paris. Elle se laisse arrêter et conduire dans un centre de rétention administrative pour clandestins sans-papiers, en prétendant être une Roumaine immigrée. Elle découvre, en attendant la décision du juge (libération ou renvoi au pays), la tracasserie et le racisme qui règnent dans cette petite « tour de Babel des langues » trop serrée : la manipulation et le racisme du côté des co-immigrés, la machinerie bureaucratique, les mensonges infinis, la peur animale et l'attente hébétée, la course désespérée à n'importe quelle identité qui font partie de la réalité quotidienne de cette petite île isolée dans le centre de Paris. La description cruelle des destins d'immigrés se mêle à une aventure inaccomplie de Claire avec Yuri, un immigré

charmant biélorusse ou ukrainien (la question d'identité de cet homme reste ouverte) et adoucit ainsi un récit plutôt amer. L'héroïne principale, à la fois fascinée et choquée, s'identifie pendant son histoire bizarre avec ses parents, Juifs d'Afrique du Nord, immigrés en France dans les années soixante. Même si le « séjour » de Claire (au début) bienveillant s'achève par l'expulsion à Bucarest, elle retourne finalement, chanceuse, grâce à l'intervention de son père aimé, en France. L'auteure pose, par l'intermédiaire de ses personnages, la question actuelle : dans quelle mesure peut-on être sûr(e) d'être français(e), si la certitude d'identité et d'appartenance à un pays n'est qu'une illusion ?

Tous les romans de Karine Tuil se caractérisent par un ton satirique et sont riches en animaux et en animalité : pendant la lecture de chaque récit, on tombe sur des images animales, présentées explicitement ; néanmoins, on trouve aussi des allusions plutôt cachées entre les lignes, comme dans la *Douce France*.

En ce qui concerne l'animalité humaine, nous allons nous concentrer sur trois variations « animales » différentes dans les œuvres de Karine Tuil qui reviennent dans chacune : nous allons les nommer « bête sauvage » représentée par l'agression, « animal mort » caractérisé par l'impuissance et « animal effrayé » se manifestant par la fuite comme instinct de survie.

Bête sauvage : agression

Le motif que nous avons désigné comme « bête sauvage » s'interpénètre visiblement dans tous les trois récits analysés. Commençons par le roman *Du sexe féminin* où, sous l'amour maternel, une cruauté extrême se cache.

La mère, Nina Blum, est décrite par sa fille comme « harpie hystérique^[8] » quand elle entre chez elle pour la pousser au mariage. À cause de son origine méditerranéenne (elle vient d'Alger), elle se « [débat] comme un animal sauvage. Elle [parle] trop et trop fort. Tout en elle [symbolise] l'excès » (*SF*, p. 39) ; en plus, la gradation de son agression vient avec la blessure causée par la perte de son fils, vivant en Amérique : « et son âme [...] gisait en elle tel un animal blessé depuis le départ de mon frère » (*SF*, p. 42). On sait bien que l'animal, au moment où il est blessé, se défend avec une agressivité accrue. À cause de son comportement, malgré l'assurance incessante qu'elle « ne veu[t] que [...] le bien [de ses enfants] » (*SF*, p. 46), la mère perd complètement la liaison avec ses enfants et, en plus, elle dévaste leurs vies.

Dans le roman *Douce France*, la bestialité humaine se manifeste généralement dans le contact des Français (policiers, surveillants, juges) avec des étrangers : « J'ai levé les yeux, croisé le regard du juge et soudain, il s'est mis à crier en pointant son doigt vers moi : Partez ! Partez vite ! [...] puis il a ajouté : et ne revenez pas^[9] ! ». Grâce à l'utilisation des métaphores animales dans les scènes du roman, l'impression de l'oppression et de l'injustice devient encore plus intense. Il s'agit de la collision de deux (ou plusieurs) cultures différentes : les membres d'une culture veulent simplement sauvegarder leur territoire contre les membres d'une autre culture - exactement comme des animaux - et ils n'hésitent pas à utiliser la violence.

En ce qui concerne le roman *Interdit*, l'animalité humaine se manifeste sous forme de « bête sauvage » surtout dans le personnage de l'« alter-ego » de Saül : la lutte entre deux identités, Juif et non-Juif, est décrite comme un duel d'animaux : « Le voilà qui grattait mes blessures avec ses dents ; il me mordait, me rongait, me dévorait^[10] ».

La dépression de Saül s'aggrave avec le temps et, aux pires moments, il voit toute la société comme ennemie, lui-même n'étant qu'une victime impuissante :

S'il avait la fureur des tourments qui m'habitaient ! Je me sentais traqué par des meutes de loups !

Des hommes me dévoraient à pleines dents ! On m'écartelait ! On m'embrochait ! On m'incisait ! J'étais un cadavre en putréfaction : sans défense, soumis aux pires avanies, rongé par les parasites et la vermine, oublié, misérable [...]. (IN, p. 79)

Animal mort : impuissance

Avec le motif du cadavre rongé par les parasites, passons à l'image de l'« animal mort », qui évoque le sentiment de l'impuissance. Commençons par une image atténuée : à côté du « cadavre sans défense », nous trouvons dans le roman *Interdit* aussi une métaphore plus positive, voire comique, et cela dans la scène où Saül observe son fils, un nouveau-né : « Je l'observais à travers les barreaux du lit faire des mouvements désordonnés avec ses jambes et ses bras comme une coccinelle retournée. » (IN, p. 141)

L'adorable impuissance du bébé contraste avec l'impuissance de l'adulte qui est chez Tuil décrit toujours d'une façon choquante, même grossière. L'image d'un animal mort ou impuissant apparaît aussi dans le roman *Du sexe féminin*, dans la description de la relation entre mère et fille : Emma, la fille, se sent, à côté de son frère qui est le favori de la mère, comme un animal inférieur qui « ne goutai[t] que les restes froids et indigestes [de l'amour maternel] » (SF, p. 33). Nous tombons sur une métaphore encore plus cruelle quelques pages plus loin : tandis que la mère est décrite comme une harpie, la fille se voit impuissante, comme un animal mort découpé et dévoré par sa mère :

[...] elle brandissait la main droite [...] [qui] tenait le couteau de cuisine qu'elle utilisait pour découper la viande. [...] sur la table de la cuisine, cadavres d'animaux [gisait] : volailles entières, côtes de bœuf, rognons de veau - qu'elle dépeçait pour le dîner et dont elle tranchait les têtes, broyait les os, retirait les viscères à mains nues [...] mais ce ne fut pas la lame qu'elle me planta, non, seulement sa rancœur. Elle l'enfonçait profondément dans ma boîte crânienne, fouillait mon cerveau éclaté - sans anesthésie -, déchirait mes membranes, sectionnait mes nerfs [...]. (SF, pp. 14-26)

L'image très naturaliste exprime parfaitement la souffrance psychique insurmontable qu'on ressent sous la domination d'une bête sauvage.

Dans *Douce France*, l'emprisonnement des immigrés pourrait être comparé aux animaux dans les cages : impossibilité du mouvement libre, de la communication avec le monde ambiant, accès réduit aux aliments et manque d'hygiène de base. Dans ce roman également, Karine Tuil utilise des métaphores animales :

Qui veut savoir cet Algérien qui s'est déshabillé et badigeonné d'excréments car je ne veux pas partir je suis en danger de mort là-bas, ils vont m'égorger et qui veut savoir les gendarmes avec leur lasso pour l'attraper comme une bête sauvage. (DF, p. 138)

Dans une large mesure, les images ne sont qu'allusives :

[...] dès mon arrivée, je me suis précipitée vers les grilles [...] (DF, p. 111)

[...] on a froid dans les chambres, [...] ils nous gardent comme ça sans raison. On n'est pas des animaux. On n'est pas des criminels. On n'a rien fait ! (DF, p. 104)

ou

Et vite, se laver de toute cette merde [...] la douche avec quatre autres femmes, [...] eau brûlante sur peaux brunes et claires, couleurs contrastées [...] - hé, le cadavre bouge encore ! - ranimez-le, eau brûlante sur corps glacé. Yeux grands ouverts. Dehors ! (DF, p. 87)

Animal effrayé : fuite

L'instinct de conservation, la fuite en cas de danger, est un motif utilisé fréquemment : les personnages s'enfuient exactement comme des animaux craintifs. Nous pouvons remarquer le parallèle sous-entendu avec la judaïté et la fuite devant la Shoah dans chaque allusion prononcée.

Dans le roman *Interdit*, quand la police vient et frappe à la porte pour s'informer simplement sur les voisins de Saül ; la réaction de celui-ci est disproportionnée :

Oui, partir. Sauter par la fenêtre [...] partir vite – pour aller où ? Quitter les lieux. Oui, se précipiter par la fenêtre du quatrième étage avec mon fils ; je retomberai sur mes pieds. S'enfuir. [...] Vite ! S'échapper, s'évader, se sauver. (*IN*, p. 144)

Emma et son frère dans le récit *Du sexe féminin* tentent également d'échapper à la terreur psychologique de leur mère – même si la fuite ne sera jamais couronnée de succès.

Le dernier roman analysé, *Douce France*, a la fuite pour le thème principal et, au fait, à double sens : les immigrés s'évadent de leurs pays nats et, venant en France, le pays de leurs rêves, ils fuient de nouveau, devant l'expulsion inévitable. Les gens sont chassés comme des animaux de tous côtés : « [...] si je retourne chez moi mes frères vont me tuer je vais mourir je ne veux pas partir je préférerais me pendre, être emprisonné en France que rentrer là-bas » (*DF*, p. 136). La peur animale est omniprésente : « Anxiolytiques, somnifères, le stress et le manque [...] le mal au ventre, l'étau dans la poitrine, [...] l'angoisse, dès le matin, l'angoisse de ne pas savoir s'ils vont rester, partir et à quelle heure [...]. » (*DF*, p. 105)

Il est à noter que, plusieurs fois pendant l'histoire, l'héroïne principale relie les sentiments des immigrés contemporains avec ceux de son enfance juive :

[...] tout ce que je dissimulais sous le masque de la citoyenne tranquille, c'était ma peur. [...] Lorsque j'apercevais des voitures de police, je bifurquais, changeais de route, j'avais des réflexes de gangster alors que j'étais un écrivain sans antécédents criminels. Mes parents, des Juifs d'Afrique du Nord qui avaient émigré en France à l'âge de dix-sept ans, m'avaient élevée dans la crainte. (*DF*, p. 11)

Et grâce au « séjour » au centre de rétention administrative, les sentiments et l'identité presque oubliés sont revécus.

Voilà les trois variations animales dans l'œuvre romanesque de Karine Tuil présentées dans les cas cités plus haut. Le premier type de l'image animale, caractérisée par la cruauté des hommes, où l'homme furieux est remplacé par l'image de la bête sauvage, est très étroitement lié à deux autres types d'animaux qu'on peut trouver dans les récits : l'animal impuissant voire même mort, qui vit sous la domination et l'animal effrayé, désespéré, qui voit la seule possibilité de survie dans la fuite. Cet animal est traité d'esclave, la limitation de sa liberté et de ses liens sociaux sont, dans les descriptions de Tuil, à la limite ou au-delà même de la limite entre l'humanité et la sous-humanité. Nous savons bien – et Thomas Hobbes l'a bien dit que l'homme pour l'homme est un loup cruel^[11]. Ce fait a été vérifié à plusieurs reprises au cours de l'Histoire de l'espèce humaine.

Il faut noter que ce thème utilisé dans les textes littéraires ouvre la porte à d'autres disciplines qui peuvent enrichir la théorie littéraire, telles la philosophie, la psychologie, la sociologie, l'éthique, l'éthologie ou la culturologie. Bref, la question animale indique de nouveaux chemins de la recherche en littérature.

La question qui se pose, c'est surtout le sens de l'emploi des métaphores animales dans les récits

choisis. Premièrement, l'introduction des animaux (soit agressifs soit impuissants) permet à l'auteure d'intensifier le ton satirique, parfois très exaspéré et, disons, typiquement juif, qui se manifeste dans tous ses textes. Deuxièmement, nous voyons dans le sort des personnages animaux la destinée inoubliable du peuple juif. Les héros identifiés par l'angoisse, l'impuissance et victimes de l'agression, représentent-ils un certain héritage de l'identité juive de la nouvelle génération des auteurs appartenant à cette culture ? C'est une idée qui exige, d'après nous, une exploration plus profonde.

BIBLIOGRAPHIE

- ANZENBACHER, A. : *Úvod do filosofie*. Praha : Portál, 2010.
- AUBERGER, J. : Entre l'écrit et l'image, l'animal de fiction, un homme travesti ? In *Contre-jour* [en ligne], 2007, n°13, p. 133-151. URL : id.erudit.org/iderudit/2561ac [Consulté le 25/06/2017].
- ASSELIN, G. : Pense-bête. In *Contre jour* [en ligne], 2007, n°13, p. 65-79. URL : id.erudit.org/iderudit/2554ac [Consulté le 18/06/2017].
- BLANCKEMAN, B. - MURA-BRUNEL, A. - DAMBRE, M. : *Le roman français au tournant du XXI^e siècle : figurations et discours*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2004.
- BRUNEL, P. - JACOB, J. (éd.) : *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Éditions du Rocher, 1994.
- NIDERST, A. (éd.) : *L'animalité : hommes et animaux dans la littérature française*. Tübingen : G. Narr, 1994.
- TUIL, K. : *Douce France*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2007.
- *Du sexe féminin*. Paris : Plon, 2002.
- *Interdit*. Paris : Le livre de Poche, 2012.

^[1] Cet article a été rédigé dans le cadre du projet scientifique SGS IGA numéro IGA_FF_2017_043 (Románské jazyky a literatury: mezi konfliktem a dialogem), réalisé à l'Université Palacký.

^[2] ANZENBACHER, A. : *Úvod do filosofie*. Praha : Portál, 2010, p. 94.

^[3] DREVET, C. : Nature humaine et nature animale. In NIDERST, A. (éd.) : *L'animalité : hommes et animaux dans la littérature française*. Tübingen : G. Narr, 1994, p. 9.

^[4] *Ibid.*, p. 12.

^[5] BLANCKEMAN, B. - MURA-BRUNEL, A. - DAMBRE, M. : *Le roman français au tournant du XXI^e siècle : figurations et discours*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 445.

^[6] AUBERGER, J. : Entre l'écrit et l'image, l'animal de fiction, un homme travesti ? In *Contre-jour* [en ligne], 2007, n°13, p. 133. URL : id.erudit.org/iderudit/2561ac [Consulté le 25/06/2017].

^[7] ASSELIN, G. : Pense-bête. In *Contre jour* [en ligne], 2007, n°13, p. 66. URL : id.erudit.org/iderudit/2554ac [Consulté le 18/06/2017].

^[8] TUIL, K. : *Du sexe féminin*. Paris : Plon, 2002, p. 13. Les références seront renvoyées à la présente édition, comme SF.

^[9] TUIL, K. : *Douce France*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2007, p. 99. Les références seront renvoyées à la présente édition, comme DF.

^[10] TUIL, K. : *Interdit*. Paris : Le livre de Poche, 2012, p. 62. Les références seront renvoyées à la présente édition, comme IN.

^[11] DREVET, C. : Nature humaine et nature animale. Art. cit., p. 23.

Face to Face with European « Predators ». Representation in the African Francophone Literatures

The victims of the cruelty of beasts, the Africans die with the hand of Europeans who are entertained by killing without being ever punished. The death comes even without the participation of European, the colonizer is only its cause indirect. In fact the contact between European and African is never realized. Another important aspect of this relation inferior-superior, of this death dehumanised, is its symbolic value: while the death of old-men of fictional Africa represents the disappearance of the notion of ancestors, the death of the young African generation takes away all the hope of one society which occurs to be on the brink of the existential crisis. At the same time the bestial behaviour, having no mercy, of European colonizers wake up the spirits of colonized Africans who experience the need of the liberty. The old and young generation of Africans dies in the moment when they prepare the revolution. The death of those defenceless wretches stresses the cruel existence in this Africa which is represented in francophone African novels.

Keywords: African francophone literature, novels, animality, depersonalisation, identity crossroad

Cette Afrique, francophone romanesque, dont l'écllosion se situe à l'époque des luttes anticoloniales, se divise en deux parties, indigène et européenne. Elle est empreinte du malheur, de la souffrance et de la mort, trois étapes répétitives de la vie des colonisés. La punition, la douleur et la torture composent l'arrière-plan de nombreux romans subsahariens francophones où la cruauté démesurée des colonisateurs apparaît face à l'impuissance des colonisés. Cette relation déséquilibrée est au centre de l'histoire fictive. Le déclin des sociétés africaines étouffées par le système colonial se reflète dans l'image de l'animal blessé faisant face au fauve en pleine force. L'animal geint, saigne, traîne son corps mutilé par les serres des Européens.

C'est dans le parcours de cet animal blessé que la disparition lente mais explicite de l'Afrique précoloniale figure dans l'esprit des colonisés. Il représente le déclin de l'Afrique coloniale et avant tout l'incertitude de l'avenir de l'Afrique, pénétrée par la mort violente quotidienne. Il s'agit d'une mort symbolique complexe de l'Afrique fictive que les romans proposent au lecteur.

La dépersonnalisation est représentée par deux thématiques, la mort muette de la vieille génération des Africains et la mort douloureuse et pitoyable des jeunes Africains, en réalité, la mort de toute une civilisation. L'Européen traite les Africains, considérés comme du bétail humain, avec l'agressivité et la violence du fauve. Leur monde se transforme en un champ de bataille déséquilibré, proposant une vision de la chasse quotidienne des Blancs aux Noirs. Le travail montrera à quel point la vie dans les colonies est dégradante : les Africains et les Européens perdent leurs traits humains. Comme dans le royaume des animaux, leurs vies se transforment en une lutte continue, vie contre mort, férocité sanguinaire contre faiblesse.

Le corpus des romans choisis représente la création romanesque de la première et deuxième génération des auteurs africains d'expression française, c'est-à-dire les œuvres publiées entre les années 1950 et 1980. Nous y avons ajouté un grand roman de l'auteur congolais, Emmanuel Dongala, qui a été publié en 2005, mais qui incarne parfaitement les caractéristiques de notre corpus (nous voudrions également souligner la continuité de la problématique abordée). Tous les romans ont été publiés à Paris, destinés ainsi avant tout au lectorat français ou bien aux étudiants africains, appartenant à la haute bourgeoisie africaine, qui faisaient à l'époque leurs études supérieures en France. Ce n'est qu'après la reconnaissance de ces auteurs dans les cercles littéraires français qu'ils ont connu un certain succès dans leurs pays d'origine (uniquement parmi les intellectuels africains^[1]). Aujourd'hui, ces auteurs sont étudiés dans les universités africaines et ils ont le statut de fondateurs ou de piliers des littératures africaines subsahariennes francophones. C'est à eux que ces littératures doivent leur reconnaissance mondiale.

En ce qui concerne le genre, il s'agit des ouvrages qui entrent dans la définition du *Bildungsroman*. L'histoire suit l'évolution psychique et souvent physique du personnage principal, un Africain faisant partie de son milieu traditionnel et des réseaux sociaux. Il découvre les valeurs de la culture européenne qu'il décide d'absorber pour trouver une nouvelle dimension de sa vie. D'une manière allégorique, ces personnages représentent les peuples africains colonisés. À travers de nombreux monologues intérieurs, le roman invite à étudier des processus intellectuels qui se produisent dans le for intérieur du personnage et à comprendre le statut du colonisé et tout ce qui est lié à cette position défavorable. Les romans dépeignent les relations sociales, culturelles et historiques que le personnage entretient avec son entourage et qui déforment son identité.

De plus, ces romans de formation se transforment, par leur déroulement, en romans de la désillusion. Nous découvrons tous les types de traumatismes extérieurs ou intérieurs que le personnage principal subit au contact avec l'Europe et sa culture. La cohabitation et la coexistence fatalement déséquilibrées, influencées par les relations inébranlables du supérieur et de l'inférieur, est au centre de ces romans. En conséquence, il s'agit de l'exposition de la souffrance du personnage principal qui tente de briser les frontières entre ces deux mondes. À travers cette souffrance, l'histoire du roman décrit le fonctionnement des liaisons dénaturées entre la société africaine et européenne. Et finalement, il y a le motif clé du voyage, raison de la souffrance physique et psychique du personnage, qui unit les romans de notre corpus.

L'incertitude devant la bête sauvage

Avant d'approfondir la thématique de la mort et de la disparition des piliers générationnels, il faut expliquer pourquoi le personnage de l'Africain ressent une incertitude devant le colonisateur européen. Cette dernière est ancrée depuis des générations et cause l'impossibilité d'échanges naturels. Il s'établit des relations d'intimidation et d'oppression. Le Noir, paralysé par la peur devant le Blanc, n'arrive pas à déchiffrer et à comprendre les réactions, les gestes ou les comportements du colonisateur. La crainte de sa réaction inattendue le prédétermine à la soumission. Le danger issu des invectives du Blanc est rendu palpable par son geste souvent violent accompagnant la parole. Quasi toute rencontre avec les Blancs est marquée par cette réalité :

[M]ais il [Abéna] sentit que s'il abordait ce sujet, il ne pourrait pas se défendre d'un geste violent et, comme il redoutait la riposte du missionnaire qui lui paraissait un animal dangereux, son audace se rabattit sur le fusil[2] [...].

Le sentiment d'insécurité, pénétrant chaque coin de la terre africaine, rend la situation difficilement soutenable pour le colonisé. L'ambiance des menaces cachées et de leur explosion éventuelle englobe l'espace dans lequel se côtoient l'Africain et l'Européen. Le partage des informations, nécessaire à la cohabitation des groupes sociaux différents, ne se produit pas. En plus, pour le colonisé, il vaut mieux se taire et ne rien laisser paraître, toute réaction pourrait rendre le colonisateur furieux : « Fais attention, lui recommanda sa femme. Ne va pas montrer ta susceptibilité devant le Blanc[3]. » L'interaction entre le Blanc et le Noir est impensable et le danger réel pour l'Africain est élevé à tel point qu'il préfère demeurer silencieux. L'impossibilité de s'exprimer entièrement et d'une manière complexe interrompt la réflexion du Noir africain, sa pensée reste inachevée.

La rage

Ainsi le non-exprimable demeure dans un vide interpersonnel entre le Blanc et le Noir. Le dernier a peur de la rage de l'Européen. Celui-ci, tel un vrai prédateur, perd facilement contrôle de son corps, et provoqué par la perplexité de sa proie soumise et sans défense, se laisse emporter par ses instincts bestiaux. Son comportement est alors démuné de toute raison, de toute réflexion logique :

À mesure que le commandant Kakatika parlait, il perdait le contrôle de lui-même. Sa fureur allait grandissant. Une espèce de colère hystérique. À la fin de la confrontation, il bavait presque, comme atteint d'une crise d'épilepsie[4].

Cette colère démesurée condamne le Blanc à perdre toute maîtrise de soi (jusqu'à l'irresponsabilité et l'incapacité mentale, à la folie dévorante) lors d'une simple conversation avec le colonisé. Se déchaînent alors ses sentiments haineux face à la candeur du Noir africain. En conséquence, l'Africain présuppose la punition du colonisateur et associe sa rencontre à une possibilité réelle de sa propre mort brutale. La vision du mauvais traitement, de la blessure, de la souffrance éventuellement fatale est donc derrière chaque échange interpersonnel. Elle est comprise comme inévitable au moment du contact avec le colonisateur :

Pour elle, il ferait attention de bien tenir ses mains serrées contre son corps, si un Blanc insultait : « Fils de putain ! Couillon de nègre ! Ordure de sauvage ! Macaque sans queue ! » ... ou s'il le frappait[5].

Ce personnage a largement accepté son statut de souffre-douleur. Et la soumission lui sert de promesse d'amour éternel accordé par une fille africaine. Il ne se révolte point contre les conditions du colonisé insulté et physiquement opprimé. L'acceptation de ce statut d'animal domestique est illustrée dans la description de l'asservissement des colonisés. Un Noir dit à son commandant européen : « Qu'est-ce que je vous avais dit, mon commandant ? Ces indigènes-là ne comprennent que la chicotte. Plus vous les chicotez et mieux ils se comportent[6] ». La violence et l'idée de la souffrance correctrice sont déjà ancrées dans l'esprit du colonisé. Son humiliation le dépersonnalise autant que l'agressivité exagérée déshumanise le colonisateur.

La massification des colonisés

Ce manque de compréhension mutuelle abolit la possibilité éventuelle du développement des relations et aboutit à leur régression et à leur déclin. Le statut des déshumanisés et l'incertitude quotidienne continuent à s'enraciner dans cette société coloniale malsaine jusqu'à la stagnation. Les Noirs africains sont toujours compris comme une masse informe sans visage qu'il est possible de traiter sans respect : « Les gens de la route vivent dans une terreur constante [...]. Ils vivent dans une terreur constante à cause des réquisitions, des travaux forcés, des bastonnades, des tirailleurs[7]... ». Leurs corps sont marqués au fouet, comme le bétail l'est au fer, comme une preuve de la force violente de l'Autre. La miséricorde disparaît derrière la cruauté bestiale et la froideur du prédateur. Il ne reste que ce troupeau humain, tremblant et rampant dans l'ombre du colonisateur.

L'incompréhension se retrouve, sous une forme différente, dans le caractère confus de la société des colonisés : le colonisateur ne la perçoit pas comme un groupe social avec ses règles et ses lois, mais au contraire comme une fourmilière chaotique. À ses yeux, l'impossibilité de la reconnaissance du caractère humain des colonisés souligne leur massification ; dans certains cas, il n'est plus possible de séparer les individus les uns des autres. Les Noirs deviennent une foule compacte et indifférenciée du décor africain que nous pouvons punir à la diable : « [...] Floco donna quelques coups de chicotte au hasard dans la foule qui se scinda[8], [...] ». La foule monolithique déshumanisée et animalisée est frappée sans un aucun but. L'Européen n'a plus à prouver sa supériorité, ni à manifester sa force, il frappe par habitude et le troupeau des colonisés accepte le coup, heureux de ne pas subir un sort plus malheureux.

La massification permet même l'ironie et la raillerie, allant jusqu'au dépouillement total de tout caractère humain. Dans le cas suivant, plusieurs personnages ressemblent à un banc de poissons qui essaient d'échapper au prédateur :

Ndjangoula donna un coup de crosse sur les reins. Les nègres s'affaissaient et se relevaient pour s'affairer sous un autre coup plus violent que le premier. Janopoulos riait. M. Moreau s'essoufflait. Les nègres avaient perdu connaissance[9].

Les limites de la réalité sont atteintes à travers la dérision de la situation où « les nègres » deviennent irréels dans leur chute collective dans l'inconscience. Elle met en scène des Noirs africains orchestrés tels des marionnettes. Le seul Noir personnalisé est celui qui frappe les « nègres » pour faire plaisir aux Blancs. Les colonisateurs prouvent ainsi leur supériorité spirituelle, en contrôlant le comportement du Noir qui n'a pas de réticence envers ses compatriotes. Ainsi, comme des marionnettistes, les colonisateurs attachent à leurs fils ceux qui sont matés mais également ceux qui sont soumis et/ou aliénés.

La mort muette des vieux

Dans la production littéraire dont il est question dans ce travail, la rencontre avec le colonisateur aboutit également à la mort. Les disparus se multiplient sous l'ordre du Blanc ce qui donne l'image d'une extermination systématique, même mécanique. Le colonisateur et sa conduite sont moteurs de la destruction des liens familiaux des colonisés et de la fragmentation de leur société. L'inexistence d'une lignée continue dans la famille africaine, au sens général du mot, commence par la disparition muette mais manifestement douloureuse de l'ancienne génération des vieux Africains. Leur mort ressemble à celle d'un animal privé de parole. Le mot, le cri ou le hurlement ne se traduisent que par le regard terrifié. Les fondements de la famille s'écroulent. L'héritage spirituel demeure oublié, perdu, inactif. De plus, la mort des vieux n'a pas de but précis, c'est le simple plaisir du chasseur ou le hasard qui terminent leur existence.

La révolte

Les Noirs meurent dans des circonstances particulières : telle la révolte contre les colonisateurs à l'occasion de la grève des cheminots africains pour l'amélioration de leur condition. Mais les circonstances de cette mort ne correspondent pas au caractère supposé glorieux de la situation. Ils se mettent debout pour le meilleur avenir de leur jeunesse, dans l'espérance d'une Afrique reconquise par les populations africaines, mais la fin sanglante de ces vieillards, rêveurs incorrigibles, n'apporte pas d'amélioration. Leur mort finalement insignifiante aggrave l'impossibilité de vivre dans les colonies :

[L]e jet [atteignit Houdia M'Baye] au visage et, tel le coup de poing d'un géant, lui rejeta la tête en arrière. Elle ouvrit la bouche pour crier, l'eau s'y engouffra. Dans le giclement brutal on n'entendit pas le petit bruit dérisoire des cartilages brisés[10].

La volonté de parler, de crier, de hurler est écrasée par la force brutale et la violence démesurée qui tuent la vieille femme, fondatrice d'une grande famille tribale. Le colonisateur dispose de cette brutalité excessive pour occulter tout souvenir du passé africain que la vieille génération incarnait. La société ainsi bouleversée, appauvrie d'un important élément constitutif, poursuit sa misérable vie sans issue.

La célébration

Même les instants éphémères de réussite de la société africaine sont marqués par la mort. Le vieux Marobi, personnage de grand combattant, qui célèbre la victoire guerrière sur les Européens, est massacré lui-même par la puissance occidentale supérieure, toujours enragée. Les forces militaires européennes ravagent impitoyablement tout ce qui se meut. Leur rage aveugle avec laquelle ils rasant cette foule égale la fureur meurtrière des meutes de loups dans un troupeau de brebis en

panique :

Le père Marobi, qui boitillait un peu, tomba [...]. De grosses bottes lui écrasèrent la tempe : du sang commençait à suinter de sa bouche, de ses oreilles, de son nez. Il ouvrit la bouche pour respirer, et sa bouche s'emplit de poussière[11].

La poussière soulevée par la foule africaine terrifiée par le bombardement sans pitié de l'armée européenne étouffe la vie. Les vieux meurent et la transmission culturelle de l'expérience de vie d'une génération à l'autre est inévitablement et irrémédiablement perdue. Il s'agit d'un point mort, la civilisation africaine se trouve dans une impasse. Les vieux qui survivent au contact des Blancs sont humiliés, ils n'ont plus ni courage, ni dignité. Ce sont des coques vides portant le visage humain sans fonctions attribuées aux êtres vivants. Dans cet état déplorable, ils perdent tout contact avec les jeunes générations :

Ils l'ont si bien maté et torturé, excès de zèle aidant, qu'il est devenu aveugle. Qu'est-ce qu'ils ont bien pu mettre dans ses yeux ? Quelles tortures spéciales ont-ils appliquées à ses yeux ? Est-il aveugle pour toujours ou temporairement[12] ?

Les personnages des jeunes Africains déboussolés demeurent perdus dans l'incompréhension de leur réalité placée sous l'influence culturelle et intellectuelle française. La violence excessive exercée sur leurs ancêtres, et sur eux-mêmes, crée des conditions de vie insupportables. Ils ressentent la nécessité croissante de refuser leurs sources et leurs racines liées à cette souffrance quotidienne pour devenir des prédateurs eux-mêmes, capables faire face aux colonisateurs :

Aujourd'hui, avec nos fils, ce n'est plus la même chose. Ils ont grandi ; ils nous méprisent parce que nous avons courbé la tête devant les Blancs. Eux, ils marchent fièrement, en se frappant la poitrine, en levant leurs bras, en brandissant leur poing[13].

L'impression de la nouvelle génération d'être plus forte et plus combattive va s'avérer bientôt fausse, parce que la rapacité des fauves européens ne fait pas la distinction entre les proies soumises et les proies fières. En effet, la rébellion rend les colonisateurs encore plus furieux. Leur haine se multiplie à chaque acte de résistance.

La mort douloureuse des jeunes

Les fauves européens avaient préparé leur territoire de chasse depuis longtemps par la dévalorisation systématique des sociétés africaines. Ainsi, les jeunes ne comprennent plus les vieux et l'espace traditionnel devient invivable. La nouvelle génération est irrésistiblement tentée de quitter son espace vital : « Et dire, avait gémi Sabina, que nos enfants n'attendent que notre mort pour partir ainsi[14]... » dit une vieille Africaine à un jeune homme qui quitte son village natal. Cette femme affirme l'irréparable rupture dans la société : le bonheur prétendu des jeunes est conditionné par la disparition des vieux. Le système colonial a réussi à déséquilibrer les deux éléments majeurs constitutifs d'une société.

La perte de la sécurité

Les Européens ont réussi à imposer l'image de leur grandeur et à persuader la campagne africaine qu'elle allait s'éteindre sans l'intervention des colonisateurs. Leur supériorité leur permet de manipuler les colonisés qui croient au déclin de leur société et à la capacité de l'Occident de sauver l'Afrique : « Donnez-leur le poids, mon frère. Sinon, j'affirme que bientôt il ne restera plus rien ni personne dans le pays. Les Diallobé comptent plus de morts que de naissances[15]. » Les Européens tendent ainsi des pièges aux jeunes Africains, en les incitant à sortir de leur abris familiaux ou tribaux. La jeunesse, privée de la sécurité offerte par le paysage africain, se rend aux mains des

Européens, assoiffés de leur sang.

La plupart des rencontres entre jeunes Noirs africains et colonisateurs blancs se terminent par une manifestation excessive de la cruauté animale des Européens et par le manque total de défense des jeunes Africains. La dichotomie des sentiments mutuels crée chez ces derniers un climat invivable. La peur et l'émerveillement des Africains pour la culture française se heurtent à la haine et au mépris des Européens. Les premiers sentiments sont maîtrisés en silence en raison de la crainte de s'exprimer devant le Blanc et ne se manifestent que dans les monologues des personnages ou dans le discours des narrateurs omniscients et omniprésents. Au contraire, les sentiments des Blancs explosent en présence des Africains. La violence unidirectionnelle prédomine ainsi dans les relations entre les humains des deux races dans les colonies africaines de France :

Je m'étendis à plat ventre devant le garde. Gosier-d'Oiseau lui tendit le nerf d'hippopotame qu'il ne quitte jamais. [...] Au début, je ne voulais pas crier. Il ne fallait pas que je crie. Je serrais les dents tout en m'efforçant de penser à autre chose[16].

Le personnage africain reste muet même sous la torture, sachant que les manifestations bruyantes de sa douleur exciteraient le bourreau. La terre africaine brisée, telle qu'elle est décrite dans les romans africains francophones, demeure impuissante face au fauve sanguinaire européen. Ce monstre prend, détruit et tue tout et à n'importe quel moment. Les lois indigènes ne le préoccupent pas, les siennes ne sont pas appliquées sur le sol africain, il n'est donc pas limité par la justice. Il maintient dans ses mains rapaces la vie des colonisés. Et ces mains ne cessent de déchirer.

La chasse aux jeunes

Les auteurs subsahariens francophones offrent aux lecteurs des scènes où les jeunes Africains sont exposés à une chasse mortelle. La terreur des chassés excite l'hilarité et l'exaltation des chasseurs. La ressemblance avec la chasse à courre est patente. Les Noirs, transformés en lagomorphes, essaient de fuir devant la férocité des prédateurs, Européens enragés. Il s'agit d'une course d'endurance pour sauver leur vie. Le point de départ de cette chasse est une garderie régie par des Européens, mais prétendument loin du danger des Blancs. En vérité, ce lieu n'offre pas la sécurité désirée. Au moment où le personnage chassé se croit à l'abri, il reste toujours exposé au regard du colonisateur vigilant. Cette perturbation du milieu africain représente une confusion des sens pour le colonisé. De plus, ce n'est plus la terre des sociétés traditionnelles offrant la sécurité des villages tribaux, ce sol est désormais imbibé du sang des innocents Africains, c'est un territoire où se produit la mort répétitive de l'Africain :

Il faut que je me sauve... Je m'en irai en Guinée espagnole... M. Moreau ne m'aura pas. Le garde ronfle déjà. L'horloge de l'hôpital a sonné trois heures du matin. Je vais courir ma chance, bien qu'elle soit très mince[17].

Néanmoins, l'auteur a choisi la narration rétrospective. Le lecteur sait, dès le début, que cette fuite pleine d'espérance et de vision libératrice se termine dans des douleurs atroces et par la mort violente du personnage principal. Ses blessures ont été causées par les traitements subis dans une prison coloniale qui s'appelle la « Crève des Nègres ». L'espace africain est transformé en une grande machine à torturer, en une prison sans murs. Plus d'abri possible, car le colonisateur et ses pratiques habitent chaque coin des colonies. Ainsi, l'image de la poursuite d'une lignée africaine, basée sur l'évolution des sociétés subsahariennes avec leurs coutumes indigènes traditionnelles emboîtant le pas de leurs ancêtres vénérés, ressemble malheureusement à ceci :

Banda déposa le corps suintant d'humidité sur les feuilles mortes. Koumé était bien mort ; son corps était glacé. Du sang, encore tiède, remplissait sa bouche. Une large plaie lui trouait le crâne au-

dessus de la nuque : tout autour, l'os était mou[18].

Ce courageux jeune homme, qui s'était dressé face aux Blancs colonisateurs, meurt symboliquement au contact de sa terre africaine colonisée. Il a été chassé comme un animal sauvage, son corps muet s'est brisé en tombant du haut d'une falaise. De plus, la thématique de la bouche dépersonnalisée, meurtrie, est soulignée. Le fluide vital circulant dans ses veines s'est immobilisé. La cavité buccale devient la réserve, au sens propre du mot, de la souffrance physique. La vieille génération autant que la jeune sont démunies de la parole.

Conclusion

La violence légitime causant des souffrances anonymes, autrement dit ignorées par la loi, est une partie indéniable de la vie des colonisés, leur mort n'est jamais sanctionnée par la justice, au contraire, elle est dévalorisée et narguée. Le colonisateur la perçoit comme un amusement. La mort brutale des Africains n'est pas considérée comme un vrai assassinat, elle est intégrée dans le système colonial, elle ne s'écarte pas de la norme de ces territoires colonisés et ne dérange pas le quotidien. Du côté des colonisés, la tristesse provoquée par la mort des leurs est étouffée par la peur continuelle ressentie par les survivants. Tandis que la mort du Blanc est inimaginable. Il arrive très rarement que les personnages des colonisés attentent à la vie du colonisateur. Son statut divin semble intouchable. Dans cette littérature subsaharienne francophone, il n'est presque jamais question de l'éventuelle souffrance des personnages européens, puisque très probablement elle n'existe pas, ce qui souligne le caractère parfaitement inhumain des colonisateurs. Ils sont dépeints comme insensibles possédant uniquement le flair du molosse face à la chair du nègre marron.

L'animalisation des personnages africains et européens est due aux relations coloniales pleinement intériorisées et assumées : la supériorité acceptée des Blancs, l'infériorité enracinée chez les colonisés. La violence excessive infligée aux Noirs et le statut du chasseur européen fou de rage soutenu par les colonisateurs dépersonnalisent les entretiens, les interactions, les relations et la compréhension des êtres humains dans les colonies africaines. Cette violence est devenue quotidienne et ne réveille plus la tristesse dans les sociétés africaines.

De plus, la transformation de la société africaine durant l'époque coloniale, suscitée par la scolarisation européenne des enfants africains, produit le changement des mœurs et le déclin des traditions africaines qui cèdent devant la modernité à l'européenne. Celle-ci s'enracine progressivement sur le sol africain. En conséquence, la renaissance de la société africaine traditionnelle reste hors d'attente en l'absence d'une nouvelle génération souhaitée, capable de concilier le style de vie des Africains et des Européens. Cette génération est aliénée : détachée de son entourage familial et marginalisée dans la société étrangère.

BIBLIOGRAPHIE

- ADIAFFI, J.-M. : *La carte d'identité*. Paris : Hatier, 1980.
BETI, M. : *Remember Ruben*. Paris : L'Harmattan, 1982.
BOTO, E. : *Ville cruelle*. Paris : Présence africaine, 1953.
DONGALA, E. : *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*. Paris : Le Rochet, 2005.
KANE, Ch. H. : *L'aventure ambiguë*. Paris : Julliard, 1961.
OYONO, F. : *Une vie de boy*. Paris : Julliard, 1956.
— *Un vieux nègre et la médaille*. Paris : Julliard, 1956.
SEMBENE, O. : *Les Bouts de bois de Dieu*. Paris : Livre contemporain, 1960.

[1] Il faut prendre en considération le réseau insuffisant de la distribution des livres (manque de

bibliothèques et de librairies), le prix très élevé des livres emportés de France et le taux d'alphabétisation à l'époque en Afrique.

^[2]) BETI, M. : Remember Ruben. Paris : L'Harmattan, 1982, pp. 88-89.

^[3]) OYONO, F. : Un vieux nègre et la médaille. Paris : Julliard, 2015, p. 11.

^[4]) ADIAFFI, J.-M. : La carte d'identité. Paris : Hatier, 2002, p. 33.

^[5]) BOTO, E. : Ville cruelle. Paris : Présence africaine, 1953, p. 219.

^[6]) ADIAFFI, J.-M. : La carte d'identité. Op. cit., p. 7.

^[7]) BETI, M. : Le pauvre Christ de Bomba. Paris : Présence africaine, 1956, p. 62.

^[8]) ADIAFFI, J.-M. : La carte d'identité. Op. cit., p. 9.

^[9]) OYONO, F. : Une vie de boy. Paris : Julliard, 2014, p. 115.

^[10]) SEMBENE, O. : Les Bouts de bois de Dieu. Paris : Livre contemporain, 1960, pp. 211-212.

^[11]) DONGALA, E. : Un fusil dans la main, un poème dans la poche. Paris : Le Rochet, 2005, pp. 112-113.

^[12]) ADIAFFI, J.-M. : *La carte d'identité*. Op. cit., p. 58.

^[13]) BOTO, E. : *Ville cruelle*. Op. cit., p. 195.

^[14]) *Ibid.*, p. 223.

^[15]) KANE, Ch. H. : L'aventure ambiguë. Paris : Julliard, 1961, p. 49.

^[16]) OYONO, F. : Une vie de boy. Op. cit., p. 171.

^[17]) *Ibid.*, p. 185.

^[18]) BOTO, M. : Ville cruelle. Op. cit., p. 107.

Vojtěch Šarše

Université Charles

Faculté des Lettres

Institut d'Études Romanes

Nám. Jana Palacha 2, 116 38 Prague