

Introduction. “ Du temps que les bêtes parlaient ”: pour une histoire littéraire de la poétique animale

Aude Volpilhac

▶ **To cite this version:**

Aude Volpilhac. Introduction. “ Du temps que les bêtes parlaient ”: pour une histoire littéraire de la poétique animale. “ Créatures parlantes ” et “ truchement ” du conteur. Éthique et esthétique du discours animal, Jan 2020, Lyon, France. halshs-03299736

HAL Id: halshs-03299736
https://shs.hal.science/halshs-03299736

Submitted on 15 Aug 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ANIMOTS  Carnet de zoopoétique
ISSN 2259-9592 animots.hypotheses.org

« Créatures parlantes » et « truchement » du conteur
Éthique et esthétique du discours animal

Sous la direction d'Aude Volpilhac

Avec la collaboration de Marion Dupuis, Anne Simon et Marie Vigy

Actes de la journée d'étude tenue à l'université catholique de Lyon le 20 janvier 2020

Carnet Animots - ISSN 2259-9592 - animots.hypotheses.org, juillet 2021

Référence : *« Créatures parlantes » et « truchement » du conteur. Éthique et esthétique du discours animal,* Aude Volpilhac dir., *Carnet Animots* - ISSN 2259-9592 - animots.hypotheses.org, juillet 2021.

Introduction
« Du temps que les bêtes parlaient » : pour une histoire littéraire de la poétique animale

Référence : Aude Volpilhac, « Introduction. "Du temps que les bêtes parlaient" : pour une histoire littéraire de la poétique animale », in *« Créatures parlantes » et « truchement » du conteur : éthique et esthétique du discours animal,* Aude Volpilhac dir., *Carnet Animots* - ISSN 2259-9592 - animots.hypotheses.org, juillet 2021.

« Du temps que les bêtes parlaient[1]… » : on admet d'emblée que les bêtes puissent parler dès lors que cette parole est rigoureusement circonscrite dans le temps immémorial et merveilleux de la fable, souvent confondue avec les premiers âges de l'enfance de la vie spirituelle, temps qui serait fort heureusement révolu du point de vue de la raison. Cette idée pourtant renaît de ses cendres avec une force inédite depuis quelques décennies sur le front conjoint de champs disciplinaires restés longtemps hermétiques. Que les bêtes parlent – et parlent au présent – est une évidence[2] que défendent désormais de concert éthologues, philosophes, historiens ou sociologues qui s'accordent sur les notions de « cultures animales » et de « subjectivités animales[3] ». Ce sont les mêmes qui s'interrogent aussi sur la manière dont nous les avons réduites au silence, en retraçant l'histoire des motifs métaphysiques et idéologiques relayés par des dispositifs scientifiques qui ont rendu leurs paroles inintelligibles. En d'autres termes, si les animaux se remettent à parler, c'est que nous faisons l'effort de nous y rendre disponibles et de nous mettre à leur écoute. Les animaux ont donc décidément bien changé au cours de ces dernières années, écrit Vinciane Despret, mais nous avons également changé nous aussi[4].

Cette attitude est donc pour le moins récente, et procède d'un véritable tournant épistémologique dans l'histoire de la pensée occidentale. Ce virage conceptuel, que l'on a pu

[1] Jean de La Fontaine, « Le lion amoureux », *Fables*, IV, 1, édition de Marc Fumaroli, Paris, Le livre de Poche, « La Pochothèque », 1995.

[2] La linguistique française marque encore de nombreuses réticences à cet égard. C'est du moins le constat que font Marie-Anne Paveau et Catherine Ruchon dans « La linguistique et le langage animal. Résistances, décentrements, propositions », *Itinéraires, « Discours animal. Langages, interactions, représentations »*, 2020-2 [en ligne : http://journals.openedition.org/itineraires/8202].

[3] Pour une bibliographie plus complète, nous renvoyons à celle publiée par le site *Animots* : https://animots.hypotheses.org/bibliographie-integrale

[4] Vinciane Despret, *Quand le loup habitera avec l'agneau*, nouvelle édition augmentée, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2020.

appeler « tournant animal », cherche à déconstruire la notion d'*animalité* comme l'Autre de l'homme, au profit d'une prise en considération nouvelle des individualités animales et de l'infinie diversité des modes d'existence animaux. Affirmer l'existence d'un « discours animal » procède ainsi d'un certain nombre de présupposés ontologiques et idéologiques sur l'intériorité animale dont le contenu n'a cessé d'évoluer, qu'elle soit identifiée à une forme de pensée, de raison, de conscience, d'âme, de perception sensible, etc[5]. Il ne s'agit pas ici d'en retracer l'histoire, mais de remarquer que ces catégories ont longtemps été l'apanage exclusif de l'espèce humaine avant d'être attribuées aux animaux et l'on comprend bien que la menace était grande pour les hommes de ne plus savoir comment définir ce qui leur revenait « en propre », et les singularisait en les hissant au sommet de l'échelle du vivant tout en justifiant un rapport de domination à l'égard des autres formes de vie.

Mais admettre l'existence des subjectivités animales d'un point de vue théorique ne suffit pas pour en rendre compte réellement. Cette tension se trouve précisément au cœur d'un certain nombre d'œuvres artistiques, qui soulèvent une série de questions : en effet, d'une part, peut-on accéder à ces intériorités multiples et, le cas échéant, comment peut-on, de l'autre, faire passer un lecteur, un spectateur, de l'autre côté du miroir ? Que va-t-on trouver *derrière* l'enveloppe corporelle ? En effet, vouloir entrer dans la tête d'un animal et décrire ce qui s'y passe est un fantasme ancien, dont la récente performance d'Abraham Poincheval, qui a passé treize jours enfermé dans le ventre d'un ours empaillé, soulève avec humour les impasses[6]. Ces interrogations constituent simultanément le ferment et la gageure d'un grand nombre de pratiques artistiques qui se sont fixé pour défi de rendre compte du vécu animal en élaborant des procédés à même de nous projeter à l'intérieur d'un animal, nous invitant ainsi à décentrer notre regard et à nous immerger dans une subjectivité étrangère et singulière.

Non qu'il s'agisse de la seule manière possible d'appréhender esthétiquement l'animal que de pénétrer son âme une fois qu'on en a reconnu l'existence. Les variations des représentations des rencontres avec les individualités animales sont infinies, et peuvent au contraire mettre l'accent sur l'impossibilité d'un compagnonnage ou sur la terreur incoercible que peut susciter l'animal, monstrueusement grand ou infiniment petit. Le spectre en est immense, et s'étend de la saisie intelligible de la vie déchiffrable de l'animal à l'incompréhension face à une altérité incompréhensible dont la signification se dérobe. Ces

[5] Laura Goudet, Marie-Anne Paveau et Catherine Ruchon, « Écouter les animaux parler. Présentation du numéro », *Itinéraires, op. cit.* [en ligne : http://journals.openedition.org/itineraires/8756].

[6] La technologie cherche aussi par ses propres moyens à réaliser ce fantasme. Hugh Raffles évoque par exemple la manière dont l'Academy Studios, entreprise spécialisée en muséographie de Californie, a proposé des installations interactives pour l'*Arthropod Zoo* du *North Carolina State Museum of Natural Sciences* : des casques donnent la possibilité de voir la vie à travers les yeux d'une abeille au moyen de pièces de lucite hexagonales qui cherchent à imiter les facettes d'un œil d'abeille, les agençant de manière courbe pour pouvoir produire une image fracturée (*Insectopédie* [2011], traduit de l'anglais de Matthieu Dumont, Marseille, Wildproject, 2016, p. 331 *sq*).

scènes de rencontre ne sont pas toujours amoureuses, elles sont aussi parfois dangereuses[7]. Une autre alternative est, après avoir pris acte qu'il était impossible d'accéder directement à cette intériorité, de se concentrer sur l'apparence et le corps de l'animal qui constitueraient un mode d'accès paradoxal à la vie animale en évitant un dualisme trop radical entre le corps et l'esprit, une opposition trop nette entre l'intérieur et l'extérieur. L'art cinématographique et la photographie apparaissent dans cette perspective comme des pratiques privilégiées. On pense ainsi à *Bovines* d'Emmanuel Gras (2011), ou encore à *Cemetery* de Carlos Casas (2019), dans lequel le gros plan alenti qui explore la peau de l'éléphant suggère que l'on peut saisir quelque chose de l'animal par la contemplation intense de sa surface, en d'autres termes qu'une part de sa subjectivité résiderait dans son comportement et son apparence corporels. Dans tous les cas, ces œuvres sont l'indice d'un souci inédit pour les existences animales et d'une interrogation sur les procédés par lesquels en rendre compte.

La question lancinante des existences animales est donc au cœur d'une dynamique féconde entre esthétique et éthique, dans la mesure où la représentation des animaux, et en particulier la restitution de leur parole, procèdent nécessairement d'une pensée de l'animal, de même que l'écriture de modes d'êtres animaux modifie en retour le regard porté sur eux en réinventant la manière de les dire et en bousculant notamment la langue commune. La littérature accompagne ce changement de paradigme qu'elle a contribué aussi bien à constituer qu'à remettre en cause. Nul angélisme donc ici : il ne s'agit pas en effet d'idéaliser le discours littéraire ni d'occulter sa part de responsabilité dans l'élaboration d'une conception réductrice des animaux. Mais il fut des œuvres qui renouaient avec le temps mythique des origines évoqué par la fable où bêtes et hommes vivaient ensemble, se mariaient parfois, et parlaient une seule et même langue, signe surtout, comme le suggère Michel Jourde, d'un « héritage éthique », d'une parole partagée fondée sur l'écoute et le dialogue[8]. Imaginer que les bêtes aient pu parler comme les hommes en un temps révolu, c'est donc aussi faire du passé mythique un horizon moral.

On retrouve ici un des traits caractéristiques de la littérature de jeunesse qui, comme l'analyse Catherine Larrère, met en scène « la fluidité des rapports entre les espèces » humaines et animales, sous ses multiples formes que sont les fables, les métamorphoses, les compagnonnages. Les fictions animalières, poursuit Catherine Larrère, loin du naturalisme occidental selon la définition qu'en donne Philippe Descola, reposent sur une conception animiste : « tous les êtres ont une intériorité, beaucoup parlent ou peuvent parler, humains et non humains partagent un même monde, dans lequel ils rencontrent et échangent[9] ». Ou peut-

[7] Dans *Croire aux fauves* (Paris, Gallimard, « Verticales », 2019), Nastassja Martin par exemple, anthropologue de formation, explore les multiples manières par lesquelles les cultures rencontrent l'animal, notamment dans ce que les anthropologues nomment les zones de liminalité, espaces-frontières (comme les rêves par exemple) qui rendent possible une autre forme de rencontre avec les animaux. Mais elle complique encore l'analyse à partir du récit de son expérience personnelle, alors qu'elle a été attaquée et défigurée par un ours.

[8] Michel Jourde, « Le temps où les bêtes parlaient », *Le Genre humain*, vol. 45-46, n° 1-2, 2006, p. 183-195.

[9] Catherine Larrère, « Postface », *Éco-graphies. Écologie et littératures pour la jeunesse*, Nathalie Prince et Sébastian Thiltges dir., Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 320.

être est-ce plutôt que la littérature de jeunesse exacerbe un aspect fondamental de la littérature : l'art incantatoire par lequel elle donne vie et fait parler, comme par magie, des créatures réduites le plus souvent au silence. La Fontaine en était pour sa part convaincu : « Qui ne prendrait ceci pour un enchantement ?[10] »

Il se trouve ainsi un corpus littéraire qui se donne pour tâche à la fois de suggérer l'épaisseur ontologique des bêtes et de favoriser une forme de rapprochement (sensible et/ou intellectuel) avec elles. L'un des procédés majeurs de cette poétique de l'intériorité animale passe par la mise en récit du vécu de l'animal, en d'autres termes par la manière dont cette intériorité est saisie par l'individu animal lui-même. Qu'une bête prenne en charge le récit de sa propre vie en en devenant le foyer de perception suppose que l'on admette l'existence d'une subjectivité animale, riche en monde. On voit dès lors comment la littérature articule ici éthique et poétique dans la mesure où les procédés qu'elle élabore pour que l'animal puisse se raconter par lui-même engagent une réflexion d'ordre ontologique : c'est la possibilité même d'un point de vue animal singulier et individualisé qui se voit défendue par une poétique de l'intériorité animale. Cet aspect essentiel de l'animal littéraire se trouve au cœur des recherches récentes et variées en zoopoétique et qui étudient, entre autres, les dispositifs par lesquels la littérature s'efforce de restituer les mondes animaux[11].

On peut dès lors parler d'une histoire de la poétique de l'intériorité animale, dont la clé de voûte formelle repose sur la restitution de sa parole. Nombreuses sont les œuvres qui ont cherché à « traduire » le parler des bêtes, selon la belle image d'Élisabeth de Fontenay et de Marie-Claire Pasquier[12]. Étymologiquement, la « traduction » évoque la traversée qui permet d'approcher le territoire secret de l'altérité animale, et la littérature a, dès l'Antiquité, donné la parole aux animaux sous des formes extrêmement variées : fable, roman, poésie, théâtre, etc. Pour autant, paradoxalement, la littérature n'est pas reconnue aujourd'hui, par certains philosophes et historiens notamment, comme un discours valable sur les bêtes. On connaît les raisons de ce discrédit : la littérature est accusée de recourir à un anthropomorphisme débridé. Celui-ci serait incapable, parce qu'il abuse des rapprochements trop approximatifs entre

[10] Jean de La Fontaine, « Contre ceux qui ont le goût difficile », *Fables*, II, 1, *op. cit.*

[11] *Écrire l'animal aujourd'hui*, Lucile Desblache dir., Presses universitaires de Clermont-Ferrand, 2006 ; Anne Mairesse et Anne Simon, « Introduction », *L'Esprit Créateur*, vol. 51, n° 4, « Facing Animals / Face aux bêtes », hiver 2011, p. 3 ; *Mondes ruraux, mondes animaux : le lien des hommes avec les bêtes dans les romans rustiques et animaliers de langue française* (*XX^e^-XXI^e^ siècles*), Alain Romestaing dir., Éditions Universitaires de Dijon, 2014 ; *Approches de l'animal*, *ElFe XX-XXI, Études de littérature de langue française des XX^e^ et XXI^e^ siècles*, Alain Romestaing et Alain Schaffner dir., n° 5, 2015; « Zoopoétique », *Revue des sciences humaines*, André Benhaïm et Anne Simon dir., n° 328, 4/2017 ; *L'Animal du XIX^e^ siècle*, Paule Petitier dir., CERILAC, Université Diderot Paris 7, p. 10 [en ligne : http://www.equipe19.univ-paris-diderot.fr/Colloque%20animal/SOMMAIRE.htm]; *La Parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation*, Denis Bertrand, Raphaël Horrein et Michel Costantini dir., *Fabula / Les colloques*, 2018 [en ligne : https://www.fabula.org/colloques/index.php?id=5363] ; Anne Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021.

[12] Élisabeth de Fontenay et Marie-Claire Pasquier, *Traduire le parler des bêtes*, Paris, L'Herne, « Carnets », 2008.

l'homme et l'animal, d'appréhender la singularité irréductible des modes d'être animaux. Dans cette perspective, la littérature fait sans doute partie de ceux que Vinciane Despret nomme les « amateurs », dont le savoir et les récits « non-scientifiques » sur les animaux ont été longtemps disqualifiés[13]. Or, cette condamnation rationaliste de l'anthropomorphisme qui a longtemps prévalu est désormais fortement remise en cause par les éthologues[14] et les philosophes eux-mêmes. En effet, nombreux sont ceux aujourd'hui qui mettent l'accent sur les vertus épistémologiques de l'anthropomorphisme, qui permet de saisir *au plus près* les intériorités animales[15]. Cette réhabilitation philosophique de l'anthropomorphisme invite dès lors à jeter un regard nouveau sur l'anthropomorphisme littéraire. Il ne s'agit pas de nier l'existence, trop importante sans doute, des « faux-amis » des bêtes, selon l'expression d'Élisabeth de Fontenay, qui désigne par ce terme ceux qui trahissent les animaux par le recours à la prosopopée ou à l'allégorie en les réduisant au rang de prétexte d'un discours fondamentalement anthropocentré, où les animaux ne sont qu'un détour pour parler en réalité des hommes.

Mais cette accusation trop lapidaire n'est pas uniformément tenable et mérite d'être réexaminée. En premier lieu, et tel est l'acquis du travail mené par Anne Simon, tous les anthropomorphismes ne se valent pas, et certains sont plus valables et efficaces que d'autres[16]. Il est donc abusif de parler de l'anthropomorphisme au singulier, sans prendre la mesure de la variété de ses formes[17]. En effet, ce qui a longtemps été considéré comme la faiblesse, sinon la faute originelle de la littérature, – son anthropomorphisme escorté de ses procédés de projection et d'analogie – est désormais envisagé comme l'une de ses qualités et l'un de ses avantages : en effet, c'est précisément parce que la littérature, soucieuse de favoriser l'identification du lecteur, cherche les moyens de créer les conditions d'une forme d'empathie avec les formes de vie animales qu'elle se révèle un discours qui articule en profondeur éthique et poétique. Certes, ce propos mérite d'être nuancé, notamment avec l'exemple des insectes, qui constituent, on le verra, un cas-limite de ces catégories. Mais on pourrait dire

[13] Vinciane Despret, *Que diraient les animaux, si… on leur posait les bonnes questions ?* [2012], Paris, La Découverte, « La Découverte poche », 2014, p. 58. Sur l'histoire de la relation complexe entre poésie et science, particulièrement au XIX^e^ siècle, voir aussi *Muses et Ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, anthologie, Hugues Marchal dir., Paris, Seuil, 2013.

[14] Frans De Waal, *Quand les singes prennent le thé : de la culture animale*, traduit de l'anglais (américain) par Jean-Paul Mourlon, Paris, Fayard, 2001, et *L'Âge de l'empathie : leçons de nature pour une société plus apaisée ?*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-France de Paloméra, Paris, Les Liens qui libèrent, 2010.

[15] Baptiste Morizot, *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille, Wildproject, 2016, p. 158 *sq.*

[16] Anne Simon, « Dévisager pour réenvisager », *Une bête entre les lignes*, *op. cit.*, p. 72-78.

[17] Voir à ce sujet les effets de signification de l'anthropomorphisme et en particulier de la prosopopée dans l'histoire naturelle de Jules Michelet analysés par Élisabeth Plas dans « " (Ainsi parlent les araignées)" : Les prosopopées sans anthropocentrisme de l'histoire naturelle romantique », *Itinéraires, « Discours animal. Langages, interactions, représentations »*, 2020-2 [en ligne : http://journals.openedition.org/itineraires/8718]. Voir aussi d'Élisabeth Plas, *Le Sens des bêtes. Rhétoriques de l'anthropomorphisme au XIX^e^ siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

qu'une certaine littérature anthropomorphique permet, par ses procédés spécifiques, de mettre en récit et en images la continuité des intériorités, selon la terminologie de Philippe Descola, propre à ce que l'anthropologue nomme l'animisme. Prenons donc acte de la nécessaire dissociation entre anthropocentrisme et anthropomorphisme, le second pouvant paradoxalement servir une critique du premier.

Il s'agit donc de dépasser le lieu commun critique selon lequel l'anthropomorphisme littéraire serait par nature inapte à rendre compte de l'intériorité des bêtes et faire le pari que la littérature est capable, tout autant que le discours philosophique, historique, éthologique, de saisir ce qui n'est pas l'homme, précisément parce qu'il repose aussi sur l'émotion et les affects et qu'il peut, ce faisant, donner à entendre ce qui échappe au lecteur. Car la vie animale – encore faut-il distinguer entre celle des primates et des mammifères et celle des insectes, nous y reviendrons – recèle une part d'« altérité incompressible[18] » qu'il convient d'admettre tout en s'efforçant d'en rendre compte quand même. Ce paradoxe de l'intraduisible a été formulé ainsi par Baptiste Morizot :

> Traduire, traduire l'intraduisible, c'est la tâche impossible et nécessaire du traducteur de poésie, parce qu'il faut bien perforer la barrière des significations des autres, et que l'altérité incompressible des formes de vie est aussi ténue qu'un duvet de mésange[19].

Telle est la fin de la littérature soucieuse des bêtes, mue par ce désir impossible de traduction pourtant sans cesse réitéré, et dont l'enjeu est de faire émerger autant de régimes d'équivocité qui ont pour but de troubler aussi bien notre conception de l'animal que de mettre à l'épreuve notre conception de l'humain – en faire l'essai, dirait Montaigne.

On insiste beaucoup aujourd'hui en effet sur la résistance conceptuelle, l'énigme que constitue l'animal : « le propre » des animaux résiderait alors dans cette présence dont l'évidence dépasse toute tentative de rationalisation, et rend impossible l'élaboration d'un savoir stable, définitif et général (d'où d'ailleurs la présence de l'animal dans les thèses du scepticisme, de l'Antiquité à Cyrano de Bergerac, en passant par Montaigne[20]). C'est là, pourrait-on dire, que la littérature entre en jeu : car elle « imagine » ce que nous ne savons pas, elle comble les trous de l'ignorance, elle suggère ce que nous savons ne pas pouvoir savoir – elle s'impose là où la science achoppe. Les bêtes se trouvent ainsi au cœur d'une dynamique féconde entre savoir et ignorance, et la littérature est capable de faire bouger cette frontière, justement en donnant à voir simultanément la proximité et la différence[21] entre les mondes animaux et les mondes humains. D'un côté en effet, elle comble la distance qui nous

[18] Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 67.
[19] *Ibid*., p. 78.
[20] Thierry Gontier, *De l'homme à l'animal. Paradoxes sur la nature des animaux. Montaigne et Descartes*, Paris, Vrin, 1998; *L'Homme et l'animal. La philosophie antique*, Paris, PUF, 1999.
[21] Voir à ce sujet Hicham-Stéphane Afeissa, *Manifeste pour une écologie de la différence*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2020.

éloigne des animaux en nous faisant passer sur le « versant animal », selon la belle expression de Jean-Christophe Bailly[22], en nous projetant dans une intériorité animale ; de l'autre, elle ne cesse de rappeler combien ils nous échappent, notamment par l'humour et l'ironie.

Il faut donc, pour affiner l'analyse et éviter de condamner unilatéralement la littérature, prendre en considération l'historicité de ces anthropomorphismes – raison pour laquelle nous avons choisi d'organiser les articles rassemblés ici de manière chronologique. En effet, on reproche parfois trop vite à des auteurs anciens les procédés rudimentaires et jugés artificiels par lesquels ils donnent la parole aux animaux. La Fontaine se réjouissait d'avoir fait parler le loup et l'agneau « d'un langage nouveau[23] », qui nous semble aujourd'hui pourtant obsolète par bien des aspects. En réalité, c'est notre sensibilité à l'égard de la question qui a évolué, de même que les techniques de représentation de la vie intérieure qui se sont métamorphosées avec le temps[24]. Aussi faut-il éviter toute forme de jugement anachronique fondée sur une perspective téléologique en condamnant trop vite des modes de représentation de l'intériorité animale qui pourraient sembler superficiels et réducteurs aux yeux de ceux qui, par la suite, se sont révélés des pionniers d'une réflexion et d'une poétique complexifiée sur les animaux.

Dans cette perspective, la zoopoétique a une histoire dont il convient de prendre la mesure. Pensons par exemple aux *États et Empires de la Lune et du Soleil* de Cyrano de Bergerac au XVII^e^ siècle. Dans ce voyage imaginaire, donner la parole aux animaux, et notamment aux oiseaux – même si l'auteur le fait d'une manière que nous, Modernes, nous pourrions juger simpliste – revient à prendre parti dans la controverse sur les animaux-machines, et à remettre en cause l'appartenance des animaux aux *aloga* en leur conférant *logos*, âme et raison. Quel que ce soit le degré de complexité de la représentation de l'intériorité animale, Cyrano rejette avec virulence le logocentrisme, la suprématie du langage articulé sur l'expression animale et, plus largement, ébranle une certaine idée du « propre de l'homme ».

L'autre écueil d'une lecture trop ancrée dans notre présent consisterait à donner la même signification anhistorique et universelle à des procédés stylistiques et littéraires identiques. Ainsi, l'apostrophe, par laquelle on s'adresse directement à un autre que l'on qualifie d'emblée comme un destinataire à part égale de l'énonciateur, ne recouvre pas exactement la même signification sous la plume d'auteurs de différentes époques où la question animale n'est pas approfondie avec la même intensité. Pour autant, quelque chose se

[22] Jean-Christophe Bailly, *Le Versant animal,* Paris, Bayard, 2007.
[23] Jean de La Fontaine, « Contre ceux qui ont le goût difficile », *Fables*, II, 1, *op cit.*
[24] Pour l'esquisse d'un panorama de la représentation de la langue animale dans la littérature, voir Sophie Milcent-Lawson, « Imaginaires zoolinguistiques : des langues animales dans la fiction littéraire », *Itinéraires, op. cit.* [en ligne : http://journals.openedition.org/itineraires/8352].

passe bien dans ces textes dès lors que l'on fait de l'animal un énonciateur ou un destinataire, et oblitérer cette réalité du texte nous conduirait à manquer un déplacement par rapport à la pensée dominante d'une époque sur les animaux.

Un animal littéraire sera donc toujours raconté, traduit, avec des procédés littéraires qui sembleront désuets dès lors qu'un renouvellement esthétique, souvent apparié à un changement de sensibilité, aura eu lieu. Dans cette perspective, la notion de vraisemblance semble pertinente. En effet, les procédés mimétiques de l'intériorité animale procèdent de conventions qui sont d'une part, propres à un genre et qui, de l'autre, relèvent d'une situation culturelle, qu'il s'agisse de celle de l'auteur ou de celle du lecteur. C'est la raison pour laquelle le recours à la première personne, artifice énonciatif par lequel on fait comme si l'animal s'exprimait par lui-même, alors qu'il fut considéré longtemps comme un tour de force infligé à la pensée dominante et à la langue, semble aujourd'hui trop anthropomorphisant – dans la mesure où l'on projette sur l'intériorité animale un *cogito* trop humain qui ne correspond pas à l'idée que nous nous faisons désormais du vécu singulier des bêtes – et se voit délaissé au profit d'autres techniques énonciatives comme le discours indirect libre, qui permet de fondre sans les confondre énonciation humaine et vécu animal. Le lecteur peut accepter ainsi l'anthropomorphisme d'une Colette une fois qu'il l'a replacé dans son contexte, mais les mêmes procédés lui sembleront grossiers pour des œuvres appartenant au début du XXI^{e} siècle : ils sont dès lors devenus invraisemblables. C'est que notre conception de l'intériorité animale a changé. Même au sein de l'œuvre d'un auteur, les procédés mimétiques de la vie psychique animale évoluent, et s'affinent. Aussi une œuvre des débuts semblera-t-elle moins réaliste qu'une œuvre plus récente, parce que des techniques formelles apparaissent dès lors comme emphatiques, excessives et rompent l'illusion mimétique. C'est d'ailleurs ce que suggère Marie Vigy dans ce numéro en analysant un passage d'une nouvelle de Jean-Loup Trassard, « Me réduire à force de chiens », qui raconte comment un cerf est poursuivi par chiens et chasseurs à courre. Si le lecteur est projeté dans l'intériorité de la proie, la « sublimation héroïque » de l'animal tend à rompre les phénomènes de projection et d'empathie, signe qu'il existerait un seuil fluctuant de l'anthropomorphisme, culturel et historique qui, une fois franchi, révèle certaines impasses de l'entreprise littéraire d'imitation et de restitution de la subjectivité animale.

La littérature qui parle d'animaux a néanmoins besoin de postuler un idéal pourtant doublement impossible, impossible d'un point de vue épistémologique, parce qu'on ne saura jamais ce que sont les « manières d'être vivant » des animaux, impossible d'un point de vue poétique, parce qu'un langage littéraire capable de rendre compte parfaitement du langage animal n'existe pas. Elle se prend à rêver l'invention d'une technique de restitution fidèle, à

l'instar de l'inventaire du bio-acousticien Bernie Krause qui, en enregistrant les bruits des animaux *in situ*, a « traduit » leur présence acoustique en fréquences phoniques, qu'il donne à voir sous la forme de diagrammes lumineux et colorés[25].

L'intitulé de ce numéro – *« Créatures parlantes » et « truchement » du conteur. Éthique et esthétique du discours animal* – cherche donc à étudier les procédés par lesquels la langue littéraire, par l'intermédiaire du romancier ou du poète, se fait la chambre d'écho, le médiateur, le traducteur, ou encore « le truchement » des vies animales. Ce terme désigne dans la langue des XVI^e^ et XVII^e^ siècles « l'interprète nécessaire aux personnes qui parlent diverses langues pour se faire entendre les unes aux autres[26] ». Personnage secondaire et simple figurant des récits de voyage de l'époque, il est celui qui permet de se familiariser avec une réalité étrangère. De manière métaphorique, le romancier et le poète jouent ce rôle d'intermédiaire, de même que la littérature devient un espace de liminalité, une zone-frontière entre monde humain et monde animal, un entre-deux-mondes où la rencontre (euphorique ou dysphorique, magique ou décevante, bénéfique ou mortifère) advient. Le clin d'œil à La Fontaine[27] rappelle enfin la dimension métapoétique du discours animal littéraire, où le conteur interroge toujours le nécessaire artifice par lequel il se fait le truchement d'un autre et exhibe la convention littéraire qui le rend possible. La Fontaine écrit ainsi dans « l'avertissement » de la troisième séquence du *Le Songe de Vaux* : « Je feins aussi qu'un de ces poissons (c'est l'Esturgeon) me parle par truchement, et me conte son aventure, et celle de son camarade, avec l'origine et le motif de leur députation[28] ».

Les bêtes parlent, oui, mais l'écrivain les *fait parler*. Ce sont les enjeux de ces dispositifs de traduction cachés derrière la périphrase factitive que nous voudrions approfondir ici. Bien sûr, les procédés convoqués appartiennent parfois au domaine du merveilleux, que l'on pense aux métamorphoses antiques ou au châtiment infligé à Niels Holgersson par le lutin : il se voit rapetisser mais il se révèle capable, en contrepartie, de

[25] Musicien, naturaliste et docteur en bioacoustique, Bernie Krause est à l'origine du concept de « biophonie ». Depuis les années 1960, il archive les bruits des animaux sur toute la surface de la terre. Il évoque l'existence d'un phénomène propre à chaque écosystème qu'il a nommé « le grand orchestre animal ». Selon lui, chaque espèce a sa fréquence propre mais relative aux autres au sein d'un écosystème (*Le Grand orchestre animal* [*The Great Animal Orchestra. Finding The Origins Of Music In The World's Wild Places*, 2012], traduit de l'anglais (États-Unis) par Thierry Piélat, Paris, Flammarion, 2013). Le domaine de l'éco-acoustique, en pleine expansion, tend à déconstruire pour sa part l'analogie entre communauté acoustique et harmonie musicale : il cherche à rendre compte du monde vivant en privilégiant une approche holistique mais saturée des environnements sonores. Il enregistre non seulement les sources sonores elles-mêmes (animales et végétales) mais aussi les conditions tangibles de la naissance des sons, de leur transmission, de leur amuïssement (température, qualité du sol, phénomènes d'écho selon le nombre d'arbres, etc.).

[26] Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

[27] « Cependant jusqu'ici d'un langage nouveau / J'ai fait parler le loup et répondre l'agneau. / J'ai passé plus avant : les arbres et les plantes / Sont devenus chez moi créatures parlantes. / Qui ne prendrait ceci pour un enchantement ? », « Contre ceux qui ont le goût difficile », *Fables*, II, 1, *op. cit.*

[28] Jean de La Fontaine, *Le Songe de Vaux*, édition de Eleanor Titcomb, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1967, p. 130.

comprendre le langage des animaux. Procédé d'embrayage fictionnel aussi, où la formule récurrente, « du temps que les bêtes parlaient », qui renvoie à ce temps des origines interspécifique, met d'emblée en place un code de vraisemblance propre à la fable dont le lecteur accepte spontanément les règles. Il en va ainsi du protocole fictionnel élaboré à l'orée du récit de Patrick Chamoiseau dans *Les Neuf consciences du Malfini,* dont voici les premiers mots :

> Frère, vivant… ô Nocif… je suis l'alarme. Je suis la toute-puissance. Je suis la peur et le danger. Rares sont les créatures qui, au bruit de mes ailes, ne se soient mises à geindre et à trembler[29].

On comprend ainsi de proche en proche que celui qui parle à la première personne est un oiseau, dont on découvrira dans la suite de l'œuvre qu'il s'agit d'un rapace, bouleversé par sa rencontre avec un colibri. Se pose alors rapidement la question de la place du narrateur humain dans le récit d'une vie animale : comment remettre en cause sa position de surplomb, propre à une approche anthropocentrique du non-humain ? Par quels procédés peut-il se mettre en retrait pour non seulement donner, mais céder la parole aux animaux ? Ces procédés d'amuïssement ne sont-ils pas un leurre ? N'est-ce pas masquer la prédation herméneutique[30] que l'homme impose à l'animal en faisant comme si la signification de son comportement était le fait de l'animal ? Chamoiseau semble conscient de la difficulté et la met en scène, voire en affiche, de manière poétique, les enjeux. En effet, alors que le lecteur ignore encore l'identité de celui qui parle à la première personne, la première phrase du texte est marquée d'un appel de note au moment précisément où ce sujet à l'identité mystérieuse apostrophe l'homme, avec une périphrase ô combien accusatrice – l'homme est le Nocif. Voici la note en bas de page :

> *Frère, vivant…* Un jour, au sortir d'une nuit de cyclone, j'entendis cet appel, et l'entendis encore ; tendant encore l'oreille, je me découvris capable de comprendre un oiseau. Une sorte de grand rapace […]. Il me regardait. Fixe. Me regardait vraiment en s'adressant à moi…
>
> *Frère, vivant…* Fasciné par son air majestueux, l'étrangeté de sa présence au sol, le sentiment qu'il revenait d'une expérience pas ordinaire, je me vis emporté dans une sorte d'impossible.
>
> Et je crus percevoir qu'il *disait* quelque chose, non en raison d'une folie subite mais sans doute parce que, depuis ma lecture d'*Alice au pays des merveilles* – ou bien celle de Kafka – trop de portes m'étaient restées ouvertes sur l'autre part du réel.
>
> Alors, je m'accroupis comme une petite personne auprès du singulier visiteur et me mis en devoir de l'entendre… ou bien d'imaginer ce qu'il ne pouvait dire[31].

L'œuvre exhibe d'emblée son dispositif fictionnel, qu'elle désigne comme tel : face au silence des bêtes, il faut trouver les moyens de leur donner une parole avec une langue littéraire qui assume sa part d'artificialité, faisant fusionner ou confondant parole humaine et parole animale. Mais pour cela, encore faut-il une disposition morale, qui consiste à se rendre disponible à l'animal singulier, à pouvoir l'écouter. Le narrateur humain multiplie les signes

[29] Patrick Chamoiseau, *Les Neuf consciences du Malfini*, Paris, Gallimard, 2009, p. 17.
[30] Thierry Gontier, *La Question de l'animal. Les origines du débat moderne*, Paris, Hermann, 2011, p. 41.
[31] Patrick Chamoiseau, *Les neuf consciences du Malfini*, *op. cit*., p. 17.

de cette dimension éthique de son rôle de traducteur. Tout d'abord, l'instance narratoriale n'apparaît qu'en note de bas de page – une fois ici et, symétriquement, à la dernière page du récit – : cette relégation symbolique dans l'espace matériel de la page du livre est renforcée par la posture du narrateur, qui s'accroupit symboliquement, « comme une petite personne », suggérant aussi combien il s'efforce de retourner à un état d'innocence originelle, l'enfance étant traditionnellement considérée comme le temps d'un dialogue immédiat, spontané avec les bêtes. Alors seulement il pourra lui déléguer ses mots, laisser libre cours à la parole singulière de l'individu animal, « le singulier visiteur ». Il faut sans doute interpréter l'adjectif « singulier » dans les deux sens du terme, original et unique : c'est bien d'un individu oiseau qu'il s'agit ici dans ce récit. En d'autres termes, pour le dire simplement, cet incipit articule inextricablement littérature et éthique. Car le narrateur, qui s'exclut délibérément du récit, demeure le médiateur de cet oiseau, auquel il prête ses mots, sa langue, et surtout son imagination. Toutefois, le lecteur n'oublie jamais complètement la figure médiatrice du narrateur humain, qui se révèle en permanence dans le choix d'une langue poétique qui revendique sa dimension esthétique et littéraire.

Les études animales s'attachent donc concrètement aux procédés stylistiques par lesquels la littérature fait parler les animaux – conséquence d'une pensée de la condition animale –, et que Sophie Milcent-Lawson nomme la « zoographie ». Trois aspects fortement imbriqués ont retenu l'attention : le premier concerne les modes de représentation romanesque de l'intériorité animale (et, à ce titre, les travaux de Dorrit Cohn se révèlent fort utiles[32]) ; le second porte sur le statut narratif de l'animal, qui permet d'interroger les techniques de focalisation et de point de vue. Les analyses d'Alain Rabatel sur ce domaine, prolongées et adaptées à la question animale par Sophie Milcent-Lawson, sont ici précieuses et, dans la perspective qui est la nôtre pour ce recueil d'articles, la distinction entre locuteur et énonciateur s'avère indispensable : tandis qu'un animal reste un « locuteur » dès lors que le narrateur lui prête artificiellement la parole à des fins argumentatives souvent d'abord anthropocentriques, il peut aussi accéder au statut d'« énonciateur » quand il est à la fois centre de perspective et « source de comptes rendus de perception et de pensées représentées[33] ». Mais l'écriture à la première personne n'en est pas pour autant le procédé le plus utilisé, et se voit récusé davantage aujourd'hui car on le juge trop anthropocentré, dans la mesure où il suppose que l'intériorité animale se manifeste sur un mode identique à celui des

[32] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, [1978], traduit de l'anglais par Alain Bony, 1981.

[33] Sophie Milcent-Lawson, « Points de vue et discours animaux dans le romanesque gionien », dans Alain Romestaing dir., *Mondes ruraux, mondes animaux. Le lien des hommes avec les bêtes dans les romans rustiques et animaliers de langue française (XX^e^-XXI^e^ siècles)*, *op. cit.*, p. 61-72 ; « Du chien confident à l'animal sujet de conscience. Alice Ferney, *Dans la guerre* », Actes du colloque « La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation », 2018 [en ligne : https://www.fabula.org/colloques/document5380.php.].

hommes. La préférence se porte alors sur le discours indirect libre ou l'unipersonnel « on », qui associe le narrateur humain et le sujet animal en brouillant les frontières entre les deux sans pour autant nier les spécificités de chacun. Enfin, le troisième aspect, tributaire des précédents, concerne la langue propre de l'animal. Alors que certains poètes ont été tentés par une langue onomatopéique – on pense au « Hinnk » qui scande le propos du Malfini de Chamoiseau –, d'autres cherchent à inventer une langue qui serait au plus près de la réalité de la vie animale. Même si, le plus souvent, s'instaure une convention littéraire où le lecteur accepte que l'animal parle comme l'homme, cette dimension expérimentale de la littérature se nourrit de l'apport théorique d'écrivains comme Jean-Christophe Bailly, pour lequel l'énumération de verbes à l'infinitif (surtout des verbes d'action) serait un des meilleurs moyens pour figurer comme de l'intérieur la qualité et la forme des perceptions animales et de leur modes d'existence[34], ou Anne Simon qui prise « la dérive adjectivale et les petits mots[35] » (tels les connecteurs et les conjonctions) qui donnent à sentir une vie qualifiée et sensible, diversement articulée selon les espèces.

« Traduire » désigne donc simultanément, d'une part, de manière concrète, les procédés poétiques, et plus précisément stylistiques, par lesquels le narrateur ou le poète cherche à transcrire le vécu animal. D'autre part, de manière métaphorique, il désigne l'imbrication des enjeux d'ordre éthique et esthétique de la langue littéraire et de ses tensions constitutives : les procédés mis en œuvre pour rendre compte des subjectivités animales sont toujours interrogés et relativisés par ceux mêmes qui les utilisent. Ce terme permet en outre de dépasser la question du genre le plus approprié à l'évocation de la vie animale, résumée sous la forme des mérites comparés de la poésie et du roman : les uns mettent l'accent sur la puissance suggestive de la première, tandis que les autres valorisent la profondeur et la complexité des techniques narratives du second. Dans les deux cas, il s'agit toujours d'interroger les moyens de la langue littéraire, de rêver ses potentialités et d'accepter leur statut d'hypothèse temporaire de restitution du vécu animal, ce que cristallise justement la notion de traduction. Convoquée aussi bien par les poètes que les romanciers, elle traverse les interventions rassemblées ici.

Dans **« Micrographies. Les insectes littéraires au XVII^e^ siècle. Le cas de *Divers insectes* de Pierre Perrin »**, j'aborde la question des animaux parlants dans la littérature du XVII^e^ siècle à partir d'un cas particulier : les insectes. Contre l'indifférence ou le dégoût qu'ils provoquent, les naturalistes cherchent à susciter la curiosité des honnêtes gens pour un micro-monde révélé dans le dernier tiers du XVII^e^ siècle par le microscope. En amont de ces

[34] Jean-Christophe Bailly, « Les Animaux conjuguent les verbes en silence », *L'Esprit Créateur*, « *Facing Animals* / Face aux bêtes », *op. cit.*, p. 106-114.
[35] Anne Simon, « Pensée verbale, pensée adjectivale », *Une bête entre les lignes*, *op. cit.*, p. 101.

découvertes, le recueil poétique de Pierre Perrin, *Divers insectes*, publié initialement en 1645, proposait déjà d'ébranler ces préjugés. Ces poèmes, tout aussi convenus soient-ils en apparence, dans la mesure où ils reconduisent des lieux communs de la poésie galante et maniériste, accordent le rôle principal à des insectes dignes d'être observés, décrits et racontés. Ce recueil à l'identité littéraire inassignable, que l'on ne saurait réduire ni au libertinage, ni au pur divertissement galant, ni à la démonstration virtuose propre à l'éloge paradoxal, est à ce titre exemplaire de la complexité des effets de sens produits par des procédés zoocentristes dans un contexte d'ensemble qui ne cherche pourtant pas à remettre en cause une pensée dominante mais qui ébranle, de fait, une certaine manière communément admise d'appréhender les vies minuscules.

Dans **« Parole poétique et parole animale : Lamartine et Hugo »**, **Aude Jeannerod**, à partir d'une analyse comparée de la présence animale dans la poétique de ces deux poètes, examine l'un des aspects essentiels du lyrisme, la prise de la parole, mais renouvelée à la lumière de la relation singulière que l'énonciation poétique entretient avec l'expression animale. Si Hugo et Lamartine s'accordent sur la présence infinie des voix non-humaines, ils diffèrent en revanche sur leur nature. La manière dont ils conçoivent le chant du monde est essentielle, car elle détermine en partie le rôle qui leur incombe en tant que poète. Pour Hugo, le poète doit être attentif aux voix animales et se faire, comme l'écrira Baudelaire à son propos, « un traducteur, un déchiffreur[36] », l'écriture poétique se confondant dès lors avec une herméneutique. Pour Lamartine en revanche, la parole animale résiste à l'intellection et à la verbalisation, et ne peut « s'appréhender que par la seule sensibilité ».

Dans **« "À quelle sauce allait-on me mettre ?" Humour, animalisme et anthropomorphisme au XIX^e^ siècle », Élisabeth Plas** revient dans un premier temps de synthèse théorique sur les enjeux des études animales dans le rapport qu'elles entretiennent aux fables et rappellent comment les premières se sont élaborées dans une relation critique face aux secondes en déconstruisant le rapport de domination qui s'exerce à l'endroit des animaux parlants. Élisabeth Plas montre toutefois par la suite qu'un même genre – la fable – et des procédés identiques – une prise de la parole à la première personne – prennent toutefois dans un ouvrage collectif publié par Pierre-Jules Hetzel en 1840 et 1842, *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, une signification que l'on pourrait qualifier d'animaliste. L'humour qui se manifeste dans la reprise convenue des pratiques classiques de l'apologue anthropocentrique et anthropomorphique ne doit en effet pas masquer la présence, d'une part, d'une réflexion plus largement politique où la littérature se donne pour mission de donner la parole aux plus faibles, le peuple comme les animaux, et, de l'autre, d'un discours sur le

[36] Charles Baudelaire, « Victor Hugo » [1861], *Œuvres complètes*, t. II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 133.

traitement réel que les hommes infligent aux bêtes, à l'instar de Balzac qui, dans sa propre nouvelle, *Guide-âne à l'usage des animaux qui veulent parvenir aux honneurs*, donne à voir la souffrance des expérimentations animales par l'intermédiaire d'un âne qui incarne, littéralement, la « querelle des Analogues ».

Dans **« Les moyens d'entrer dans une conscience d'aurochs » : décentrement de la narration et point de vue animal dans les récits de Jean-Loup Trassard », Marie Vigy** repère, au sein d'une œuvre unique, l'évolution d'une écriture de la présence animale et les métamorphoses d'une poétique de l'intériorité des bêtes. Elle montre ainsi, à l'échelle d'une œuvre, les « progrès » de la mise en récit de la subjectivité animale, qui passent notamment par la manière dont Jean-Loup Trassard expérimente et approfondit la technique du point de vue. Ce travail d'écriture, sur lequel l'auteur lui-même revient en en repérant les impasses anthropomorphiques et anthropocentriques, s'articule à une réflexion à la fois philosophique et métapoétique. Il ne s'agit jamais de systématiser un procédé, qui risquerait de figer une prétendue essence animale, mais d'esquisser, l'espace d'une séquence narrative, ce que pourrait être un épisode d'une existence animale – qui s'apparente souvent, chez l'auteur, au moment où la vie d'un individu ou d'un groupe d'individus est menacée par les hommes. Marie Vigy repère alors, dans les œuvres plus récentes de Jean-Loup Trassard, le passage à une « écriture de la perception[37] », où le corps sensible de l'animal permet de dépasser la distinction trop simpliste entre le « dedans » et le « dehors ».

Aude Volpilhac
Université catholique de Lyon

[37] Florent Helesbeux, *Jean-Loup Trassard ou le paysage empêché*, Paris, Classiques Garnier, 2018.