



**HAL**  
open science

**“ 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 Vigie

► **To cite this version:**

Marie Vigie. “ 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. “ Créatures parlantes ” et “ truchement ” du conteur. Éthique et esthétique du discours animal, Jan 2020, Lyon, France. halshs-03300721

**HAL Id: halshs-03300721**

**<https://shs.hal.science/halshs-03300721>**

Submitted on 30 Jul 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.



**« 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**

**Résumé** : Intrigué et fasciné par les vies animales, Jean-Loup Trassard n’a cessé de les mettre en scène dans une œuvre initiée dès les années 1960, qui se nourrit de sa connaissance profonde du bocage mayennais. En effet, dans ses récits, l’accès au point de vue des bêtes représente souvent un idéal ou un enjeu crucial pour les personnages, mais également pour l’auteur lui-même, qui expérimente différentes stratégies narratives et stylistiques afin de le restituer. On peut dès lors retracer l’évolution de ces techniques dans son œuvre, et notamment la réflexivité croissante d’une écriture de plus en plus consciente de son ancrage anthropocentrique, afin de comprendre comment ce travail poétique contribue à une réévaluation des concepts d’intériorité et de conscience animales.

**Mots clés** : Jean-Loup Trassard ; zoopoétique ; focalisation ; récit ; conscience

**Référence** : Marie Vigy, « "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 », in « *Créatures parlantes* » et « *truchement* » du conteur. *Éthique et esthétique du discours animal*, Aude Volpilhac dir., *Carnet Animots* - ISSN 2259-9592 - [animots.hypotheses.org](http://animots.hypotheses.org), juillet 2021.

Si, comme le propose Lucile Desblache, « la littérature du xx<sup>e</sup> siècle s'est libérée du poids tropique de la représentation animale<sup>1</sup> », et si elle s'est donc en partie éloignée d'un recours systématique à la tradition métaphorique et symbolique qui accompagne la représentation des animaux depuis les bestiaires du Moyen Âge, c'est bien pour tenter d'explorer plus fidèlement, grâce à une nouvelle inventivité stylistique et narrative, ce qui compose le monde des bêtes. Au sein de la production contemporaine, l'œuvre de Jean-Loup Trassard est justement l'une de celles où évolue une faune des plus riches et des plus concrètes, peut-être tout d'abord parce que, comme il aime à le rappeler, il a longtemps été à la fois auteur et éleveur, citadin mais aussi campagnard<sup>2</sup>. Parce qu'il trouve dans la cohabitation et la collaboration des hommes et des bêtes la matière première de ses récits, l'auteur, originaire du bocage mayennais, fait donc partie de ceux qui ont redonné sa place au monde rural dans le roman français. Dans un entretien accordé à Alain Romestaing, il affirme ainsi son « intention de dire [sa] campagne aux lecteurs des villes », de leur donner « la sensation de présence » des bêtes et des humains à travers le recours à une langue éminemment transitive et référentielle :

J'aime beaucoup que les mots convoquent les choses, là, sur le papier, et que le lecteur les trouve, les sente, les entende. Ni la présence, ni la transmission ne sont parfaites, bien sûr, mais mon travail littéraire est dans cette tentative<sup>3</sup>.

Pas d'animal métaphorique, donc, chez Trassard : les bêtes ne surgissent pas dans le récit pour renvoyer vers une valeur et un sens étrangers à ceux qu'elles sont susceptibles d'assumer par elles-mêmes. Pas d'altérité radicale à laquelle se comparer non plus, mais un voisinage et parfois une hybridation des animaux humains et non-humains : la présence des bêtes dans ses textes ne remplit pas cette fonction dialogique qui permet à l'humain de se confronter à l'autre pour mieux se retrouver. En ce qui concerne les modalités et les fonctions de cette représentation animale, Trassard ajoute seulement que « le sujet n'est rien sans la recherche d'une forme heureuse pour le dire », rappelant que toute forme de prétention au réalisme n'est pas incompatible avec l'innovation stylistique et l'affranchissement de l'esthétique traditionnelle du récit, bien au contraire.

Pour aborder cette question, nous mettrons cependant de côté tout un pan de l'œuvre, où l'auteur scrute et retient la mémoire des pratiques ancestrales du travail avec les bêtes, à la manière d'un ethnologue qui s'intéresserait de près aux « communautés hybrides » que

---

<sup>1</sup> Lucile Desblache, *La Plume des bêtes. Les animaux dans le roman*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 80.

<sup>2</sup> Dans un entretien accordé à Alain Romestaing, il affirme ainsi en toute humilité : « Prétendre que j'ai un lien particulier avec les animaux serait abusif, simplement ils ont toujours été proches par le fait d'une enfance et d'une vie à la campagne », Alain Romestaing, « Entretien avec Jean-Loup Trassard », Alain Romestaing dir., *Mondes ruraux, mondes animaux animaux : le lien des hommes avec les bêtes dans les romans rustiques et animaliers de langue française (xx<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, collection « Écritures », 2014, p. 169-178.

<sup>3</sup> *Ibid.*

forment les éleveurs avec leurs bêtes<sup>4</sup>. Nous nous concentrerons plutôt sur l'évolution des stratégies narratives et stylistiques qu'il a pu mettre en œuvre pour restituer les intériorités animales. Après avoir rappelé dans un premier temps combien l'existence des bêtes et l'accès à leur point de vue représentent une force d'attraction récurrente et parfois un enjeu narratif crucial dans ses récits, nous proposerons donc une analyse de ces stratégies à partir de plusieurs textes construits autour d'une relation homme-animal, et nous montrerons enfin que son écriture, lorsqu'elle se fonde sur le compte rendu des perceptions, pourrait nous permettre de mieux définir ce que l'on entend lorsque l'on parle d'« intériorité » ou de « conscience » animales.

### *Se glisser dans l'esprit des bêtes*

On ne trouve donc pas seulement une recension quasi documentaire des pratiques d'élevage et d'agriculture chez Trassard, qui s'intéresse depuis ses premiers écrits à ce que Pierre-Olivier Dittmar nomme le « désir d'animisme<sup>5</sup> » en se référant à la définition proposée par Philippe Descola (imputation d'une intériorité commune à l'ensemble du vivant qui rend la communication possible malgré des identités physiques différentes). En effet, l'auteur considère ce que le monde animal représente *pour* l'humain et met en scène chez ses personnages le besoin d'entrer en communication avec les bêtes dans une forme de projection qui va à l'encontre de la dichotomie nature/culture et qui émane, dans ses premiers écrits surtout, d'un désir de sortie hors de l'humain. La capacité à penser comme une bête et à partager son vécu constitue donc un horizon existentiel pour un grand nombre de ses personnages. Les motivations concrètes de ce besoin, qui peut devenir l'enjeu narratif principal, sont d'ordres différents.

D'une part, on trouve dans la première partie de l'œuvre un nombre important de récits qui mettent en scène une fusion fantastique ou fantasmée du personnage principal avec une espèce animale. Dès *L'Amitié des abeilles*, recueil inaugural publié en 1961 et déjà ancré dans le monde paysan, le lecteur découvre ainsi trois récits psychologiques, très fortement teintés de lyrisme, qui mettent en avant les rêveries et l'imaginaire d'individus marginaux dont le malaise existentiel trouve une résolution dans l'abandon de l'identité humaine et dans la fusion avec le vivant. Juvigné, le personnage principal de la première nouvelle, « L'amitié des abeilles », trouve dans son « entente inhabituelle » avec les abeilles un contact avec « le

---

<sup>4</sup> On pense par exemple au roman *La Déménagerie* (Paris, Gallimard, 2004) ou aux récits parus aux éditions Le temps qu'il fait (Mazères), comme *Ouailles* (1991) ou *Conservation avec le taupier* (2007).

<sup>5</sup> Pierre-Olivier Dittmar, séminaire tenu à l'EHESS (2019-2020), « Les contours du vivant : dialogues interspécifiques », séance du 22 novembre 2019.

monde inconnu » et une « compensation pour une part infime de ses espoirs déçus<sup>6</sup> ». Dans « Saint Buttavent », le commis Buttavent, lui, fuit la sociabilité dominicale et préfère passer son jour de repos auprès des juments « qui regardent un monde qui se soucie peu du nôtre<sup>7</sup> ». Le personnage de Mieuzais enfin, dans « Le lait des taupes », se fait taupier après avoir traversé une profonde dépression et, alors qu'il semblait né pour l'étude des livres, se met à chercher dans ce souci constant pour les taupes et pour leurs galeries souterraines une harmonie avec les éléments et les saisons. Le travail quotidien avec les bêtes devient un motif à partir duquel déployer un imaginaire colonisé par leurs modes d'existence : « Mieuzais vit dans les galeries que les taupes ont creusées dans sa tête. [...] quand il dégage la terre avec ses mains, il espère un couloir qui s'agrandisse pour la taille d'un homme et qui le mène à une caverne chaude, une chambre ronde<sup>8</sup> » ; tandis que, dans l'esprit du commis Buttavent qui trouve le sommeil sur le sol de l'écurie, « s'ouvre une grange vaste pour ses pensées où n'habite d'abord que le broyage du foin par les dents des juments<sup>9</sup> ». Ce parasitage est tel que le narrateur, quand il se rend chez son ami Juvigné, adopte par contagion le point de vue des abeilles sur leur milieu :

[...] Je ne vois plus le monde de la même façon, il me semble que les fleurs, leur couleur et leur sucre seulement ont importance. Il me semble agréablement que les événements de la vie sont des floraisons qui tirent sur leur fin, d'autres qui arrivent ou bien des pluies mal venues qui empêcheront le travail<sup>10</sup>.

D'autres nouvelles sont construites autour d'une métamorphose et s'inscrivent beaucoup plus nettement dans le registre fantastique ; on peut citer « Le reflet » (*L'Érosion intérieure*), où le seul personnage du récit se fait poisson, ou « Les patiences du bord de l'eau » (*L'Ancolie*), dans laquelle une jeune fille se transforme probablement en héron, si elle n'est pas plutôt enlevée par l'un de ces échassiers (le narrateur ne tranche pas en faveur de l'une des deux hypothèses). Lorsqu'on lui fait remarquer la tendance de ses personnages à désirer la métamorphose et l'absorption dans un ordre du vivant élargi, Trassard répond que c'est un moyen pour eux d' « augmenter leur communion avec l'univers, ou plus simplement leur connaissance d'un autre règne pour ne pas rester extérieurs. » Il ajoute : « D'autre part, c'est là un moyen pour eux et pour moi, dans la rêverie, l'écriture, de fuir la condition humaine, ses interrogations, sa douleur, l'écoulement dramatique du temps<sup>11</sup> ».

---

<sup>6</sup> Jean-Loup Trassard, « L'amitié des abeilles », *L'Amitié des abeilles* [1961], Mazères, Le temps qu'il fait, 1987, p. 16.

<sup>7</sup> « Saint Buttavent », *ibid.*, p. 29.

<sup>8</sup> « Le lait des taupes », *ibid.*, p. 36.

<sup>9</sup> « Saint Buttavent », *ibid.*, p. 30.

<sup>10</sup> « L'amitié des abeilles », *ibid.*, p. 7.

<sup>11</sup> Entretien avec Arlette Bouloumié, *L'Écriture du bocage : Sur les chemins de Jean-Loup Trassard*, Presses de l'Université d'Angers, 2000, p. 577.

Cette tendance, que Trassard considère aujourd'hui comme un écueil, traduit encore son attachement à l'idéal romantique d'une nature matricielle au sein de laquelle le sujet humain peut s'abandonner et s'oublier complètement. On remarque bien sûr que ces nouvelles aboutissent rarement à une réelle prise en compte d'un point de vue animal : la narration est très anthropocentrée et la représentation animale reste un motif assez convenu pour exprimer des idéaux et des désirs humains. Mais, si l'animal est ici principalement la promesse d'une fuite hors de notre condition – fuite parfois vouée à l'échec –, il n'offre pas non plus la possibilité d'un retour rassurant au même. Dans cette première catégorie de récits, pénétrer le monde animal, c'est d'abord le laisser parasiter l'intimité des représentations et des pensées introspectives.

Cependant, il existe chez Trassard une autre grande catégorie de récits où le « désir d'animisme » est thématisé : il s'agit de ces nouvelles et de ces récits qui mettent en scène des chasseurs ou des traqueurs. Pour ces individus à l'affût, interprètes des traces et des sentes animales, la capacité à se mettre à la place de la proie, à anticiper ses mouvements et ses ruses, est d'abord une question stratégique et moins un fantasme de déterritorialisation. Afin de parvenir à leurs fins, ils sont amenés à interpréter, derrière les indices matériels, des volontés suprasensibles ; il en est ainsi pour le trappeur dans « Canada » (*L'Ancolie*) ou le chasseur Ruault dans « La queuepercée » (*Paroles de laine*). Ces deux nouvelles, entièrement consacrées à l'errance répétée, toujours insatisfaite et toujours relancée, de deux chasseurs solitaires, ne narrent pas la traque d'un seul animal et ne rencontrent pas leur acmé dans la prise d'une bête, elles esquissent plutôt une attitude existentielle réduite à l'attention tendue vers les traces infimes du passage animal. Le personnage de Ruault « demeure, la journée durant, étroitement confondu aux bêtes<sup>12</sup> », « dans l'invisible présence du gibier, dans la permanente éventualité d'une rencontre qu'il peut faire<sup>13</sup> ». Dans *Dormance*, la thématisation de ce désir tient surtout au fait que la communication avec les bêtes représente un enjeu de survie pour le petit groupe de néolithiques tentant de s'installer sur un nouveau territoire. Au cœur de leur processus de sédentarisation, et parallèlement aux activités de chasse et de cueillette, se trouve ainsi la domestication des aurochs entreprise par Gaur, le personnage principal, qui tente à cet effet « d'entrer dans leur conscience ». Chasse et apprivoisement nécessitent alors les mêmes dispositions à l'égard des bêtes :

---

<sup>12</sup> Jean-Loup Trassard, « La Queuepercée », *Paroles de laine*, Paris, Gallimard, 1969, p. 207.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 202.

Ils écoutent les bêtes, leur parlent [...]. Sans que les bêtes racontent rien de leur vie – confiance espérée durant toute mon enfance ! – ils apprennent par observation leurs goûts et habitudes. [...] Selon l'espèce, souvent même selon l'animal, connu par cornes ou taille ou tache particulières, ils apprennent leurs préférences aux étapes du jour et de la nuit, cernent un caractère. Ils font entrer leur pensée dans sa peau, sa fourrure, sous ses plumes, ils veulent sentir comme lui<sup>14</sup>.

La chasse, telle qu'elle a été théorisée par Ortega y Gasset, serait une activité propice au partage des points de vue, une « contagion des systèmes d'instinct et de perception » désirable dans un monde occidental appauvri par la modernité. Dans ses *Méditations sur la chasse*, il en fait la seule activité capable de rendre son animalité à l'homme :

L'animal sauvage à proprement parler est véritablement « dans » la nature, et non pas seulement « dessus » ou s'y immergeant par le regard. Si nous voulons connaître le bonheur intense et pur du « retour à la nature », nous devons rechercher la compagnie de la bête sauvage, descendre à son niveau, sentir une émulation face à elle, la poursuivre<sup>15</sup>.

Et c'est bien ce besoin que Trassard perçoit lui aussi dans l'activité cynégétique :

Ce qu'il faudrait creuser, c'est le phénomène psychologique qui conduit certains hommes à tuer des bêtes avec, en fait, l'intention, l'envie même, d'être plus proche d'elles. On pourrait imaginer que l'animal est pour l'homme le frère différent, qui ne parle pas, qui s'enfuit, alors par dépit l'homme tire dessus<sup>16</sup> [...].

La pensée de Trassard à ce sujet reste cependant très différente de celle du philosophe espagnol : il n'attache pas d'idéologie ou de nostalgie à la pratique de la chasse, s'en éloigne dès les années 1960 et ne valorise pas la traque du sauvage contre le travail domestique avec les bêtes. Les chasseurs et les guetteurs l'intéressent avant tout parce qu'ils s'approchent d'une perception primitive du monde, d'une conscience accrue des choses et des êtres qui serait par excellence celle de l'animal, mais aussi celle de l'enfant ou des peuples préhistoriques. Il n'est donc pas anodin que Gaur hérite de sa profonde curiosité pour les bêtes et qu'elle devienne un trait constitutif du personnage, tourné tendrement en dérision par le narrateur :

Gaur, quand il lance vers l'oiseau, toujours plus près, des miettes de viande, lui parle. Son envie encore de pénétrer la conscience animale, mais que pourrait lui apprendre une pie récemment sortie de l'œuf, même si l'œuf s'est ouvert dans le ciel, sur le nid d'épines balancé. Au vrai, les pies ne s'intéressent qu'à la viande, on en voit sur le dos des broutons d'herbage picorer une blessure sanglante<sup>17</sup>.

La légère ironie du narrateur à propos du désir d'animisme de Gaur ne vise pas pour autant à le décrédibiliser. Cette aspiration humaine représente un réel objet de réflexion pour l'auteur, et le fait de la mettre en scène lui permet de montrer que toute représentation animale provient d'un besoin humain : à ce titre, son écriture ne peut que s'élancer à partir d'une vision anthropocentrée. C'est à partir de ce constat que Trassard, lui aussi « habité » par l'attitude des bêtes, cherche à la reproduire dans le récit.

<sup>14</sup> Jean-Loup Trassard, *Dormance*, Paris, Gallimard, 2000, p. 169-170.

<sup>15</sup> José Ortega y Gasset, *Méditations sur la chasse*, Québec, Éditions du Septentrion, 2017, p. 138.

<sup>16</sup> Alain Romestaing, *art. cit.*, p. 175.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 264.

## *Explorations narratives du « versant animal »*

Si, comme le rappelle Anne Simon, le roman est le « genre des singularités et des situations<sup>18</sup> », il convient d'étudier les moyens par lesquels il dépasse la généralité de l'universel animal ou de l'évocation de l'espèce pour faire advenir des individuations et des expériences subjectives<sup>19</sup>. En étudiant les textes où l'auteur nous soumet à une hétérogénéité énonciative, dans le sillage des travaux de Sophie Milcent-Lawson et d'Alain Rabatel, il est alors possible d'interroger la représentation des intériorités animales chez Trassard. Nous explorerons donc la manière dont, grâce à « l'effet point de vue », le récit favorise une « forme de déplacement empathique par lequel les locuteurs se mettent à la place des autres (animaux ou humains), y compris si ces derniers ne parlent pas, pour peu qu'ils soient dotés d'une certaine intentionnalité<sup>20</sup> ». Trassard s'est fréquemment adonné à ces expérimentations en osant penser et sentir avec les bêtes, parfois au risque d'une certaine dérive anthropomorphique, mais en intégrant progressivement à son écriture une réflexion critique vis-à-vis de son ancrage anthropocentrique. Nous nous intéresserons plus précisément à trois temps de sa production en abordant des nouvelles issues de recueils publiés entre 1965 et 1975.

La première étape de ce cheminement nous conduit à la lecture d'une nouvelle intitulée « Le cœur végétal » (*L'Érosion intérieure*). Les premières lignes du texte, qui identifient le narrateur à un corbeau, nous invitent en effet à pénétrer une conscience animale : « Je suis un corbeau. Je peux vous parler d'un homme qui est tombé dans un arbre. Il y est demeuré<sup>21</sup>. » Le corbeau fait partie d'un groupe de volatiles qui, dans la première partie du récit, aide cet homme à survivre en le nourrissant. Il est frappant de constater combien cette unique occurrence d'une narration animale à la première personne, qui reprend de fait les codes du récit fantastique, ne favorise pas un décentrement narratif convaincant : le personnage du corbeau est réduit à une voix et à un point de vue surplombants, il n'est fait aucune mention de son corps, de son passé ou de ses habitudes. C'est un narrateur conventionnel qui rend raison des événements non sans une certaine naïveté, en émettant des

---

<sup>18</sup> Anne Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *Revue des Sciences Humaines*, « Zoopoétique », André Benhaïm et Anne Simon dir., n° 328, déc. 2017, p. 75.

<sup>19</sup> Sur les termes « focalisation », « perspective » et « point de vue » envisagés comme biais d'un « vocabulaire critique des études littéraires » obnubilé par « le surinvestissement des capacités optiques de l'humain », voir Anne Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021, p. 76-78 ; sur le perspectivisme animal entre empathie et esquive, voir *ibid.*, p. 231-257.

<sup>20</sup> Alain Rabatel, « Du "point de vue" animal et de ses observables », Hugues Constantin de Chanay et Steeve Ferron dir., *Le Discours et la Langue*, « Des observables en analyse de discours », t. 9.2, 2017, p. 145-158.

<sup>21</sup> Jean-Loup Trassard, « Le cœur végétal », *L'Érosion intérieure*, Paris, Gallimard, 1965, p. 25.



hypothèses sur ce qui a causé la chute de cet homme (« il a dû tomber d'un avion<sup>22</sup> », « quelqu'un l'a poussé peut-être », « l'avion l'a perdu »<sup>23</sup>) et rappelle les critères du normal et du rationnel. Il exprime par exemple son étonnement à voir l'homme se laisser nourrir par les oiseaux : « comme s'il trouvait normal de recevoir la vie d'une bande de corbeaux<sup>24</sup> ». Réduit à un rôle de témoin, ce narrateur animal semble même s'exclure du groupe des corbeaux en le désignant par la délocution à la troisième personne du pluriel : « Ils lui ont posé sur les mains la déglutition de leurs becs terreux et baveux. [...] / Ils s'accrochaient à ses lambeaux de vêtements avec leurs griffes pleines de la boue des champs<sup>25</sup>. »

Cette nouvelle apparaît ainsi comme un contre-exemple où le recours au décentrement narratif n'a pas pour fonction de donner accès à la conscience d'une bête et de faire partager son mode d'existence. Le narrateur corbeau remplit une fonction critique, voire satirique, tout à fait traditionnelle : faisant office de mémoire du lieu, puisqu'il semble avoir connu ces champs avant l'exode rural, il permet de dénoncer la mécanisation massive du travail agricole et une certaine forme de déracinement urbain incarnée par ce survivant d'un désastre aérien mystérieux. L'animal fait donc partie d'un dispositif à la fois allégorique et fantastique, puisque le recours à sa voix est un moyen d'engager plus facilement le lecteur dans l'acceptation de l'impossible greffe finale entre corps humain et organisme végétal. Trassard n'essaie pas de donner une forme d'individualité ou une cohérence réaliste à ce narrateur, qui emploie un langage humain élaboré (« emblavure d'avoine<sup>26</sup> », « machinisme<sup>27</sup> ») et reste cependant incapable de comprendre les paroles de l'homme échoué : « Parfois, il parle, déclame, fait des gestes. Il n'est personne ici pour le comprendre et nous ne savons pas si ce sont des noms d'hommes qu'il prononce ou seulement des mots sans importance<sup>28</sup> ». On voit donc combien le recours non problématisé à la narration non-humaine peut être étranger à toute volonté de comprendre l'appréhension animale du monde.

Dans deux autres nouvelles, « Me réduire à force de chiens » et « Taurides », publiées respectivement dans *L'Érosion intérieure* (1965) et dans *Paroles de laine* (1969), l'auteur emprunte d'autres voies pour entrer dans la pensée et surtout dans le corps des bêtes. Ce sont des incursions plus brèves, au sein d'un récit assumé par un narrateur omniscient, qui prennent la forme de séquences où le centre focal de la narration passe de l'humain à l'animal. Tout effet de voix animale a ainsi disparu.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 34.

La première séquence, extraite de « Taurides », filtre la réalité à travers les yeux du taureau Donjon dont s'occupe une jeune paysanne, Julienne, qui trouve son « adhérence au monde » dans leur relation fusionnelle. Dans ces quelques lignes, l'auteur emploie la technique du psycho-récit, d'après la terminologie proposée par Dorrit Cohn dans *La Transparence intérieure* : cette technique se distingue de la restitution d'un discours intérieur en ce qu'elle peut également avoir pour fonction d'orienter la narration des pensées « dans le sens de l'ironie ou du lyrisme, de la réduction ou de l'expansion de l'instant vécu, de l'inflation ou au contraire de l'insuffisance verbales<sup>29</sup> ». Par le psycho-récit, le narrateur tient donc un discours sur la vie intérieure du personnage, et c'est bien ce à quoi le lecteur est confronté ici : tandis que le taureau s'approche d'une vache pour la monter, le narrateur rapporte ce que la saillie peut évoquer en lui. En partant d'un « compte rendu de perception<sup>30</sup> » fondé sur l'importance des odeurs pour Donjon, le narrateur met en avant la réflexivité à l'œuvre au cœur de la sensation puisque le taureau est capable de comparer perceptions actuelles et perceptions mémorisées :

Près de la vache le taureau hume son odeur, lentement la recueille, la détaille. Comme s'il cherchait plus loin que sa mémoire même de très anciens souvenirs, il lève la tête, hume encore, toutes babinnes retroussées et, au travers de la bête présente, chaude par son rut et douce plus que foin pour toute la confrérie de l'étable, au-delà de l'odeur vive, c'est aussi le parfum des champs qu'il reçoit : d'abord celui de l'herbe qui se répand et recouvre la terre, ensuite selon l'avance du printemps, la navette fleurie en longs rectangles jaunes et sucrés, puis le vert du trèfle incarnat, puis les foins couchés qui se fanent, plus tard encore le miel du trèfle rose. Entre ses lèvres et ses dents il appelle à lui le profond des odeurs nourricières<sup>31</sup>.

En ayant recours à des notations abstraites comme « le profond des odeurs nourricières », Trassard oriente son récit dans le sens d'un lyrisme taurin tout à fait surprenant, mais cette forme d'anthropomorphisme se développe à partir d'une réelle prise en compte de ce que peut être le monde pour Donjon. Le milieu du taureau – au sens de l'*Umwelt* chez Jacob von Uexküll – est déployé ici dans sa façon de repérer la progression du temps en fonction des différentes floraisons et de la matière des végétaux dont il se nourrit. L'idée de l'auteur est bien de figurer la possibilité d'une spiritualité et d'un imaginaire taurins, voire même d'une capacité poétique propre à Donjon<sup>32</sup>, tous fondés sur l'extase sensorielle et l'union cosmique<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [1978], traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, 1981, p. 26.

<sup>30</sup> Cette expression proposée par Alain Rabatel est également employée par Sophie Milcent-Lawson ; elle permet de couvrir un spectre de sensations plus large que celui qui est porté par l'idée de « focalisation interne ».

<sup>31</sup> Jean-Loup Trassard, « Taurides », *Paroles de laine*, Paris, Gallimard, 1969, p. 130.

<sup>32</sup> Il est dit que Donjon « compare » l'odeur « femelle » de la vache à « l'échauffement des plantes sous le soleil », *Paroles de laine, op. cit.*, p. 131.

<sup>33</sup> Ce passage fait l'objet d'une réécriture dans *Dormance, op. cit.*, (p. 274-277) ; cependant, s'il est encore question des puissantes odeurs estivales, c'est avant tout celle des vaches qui est évoquée. Dans un réalisme éthologique plus convaincant, la rêverie et l'intentionnalité des taureaux sont orientées vers un désir de pénétration des femelles et de domination du groupe. On ne retrouve aucune trace de communion panique et sensualiste avec la nature.

Bien que le début la nouvelle « Me réduire à force de chiens » propose une énonciation anthropocentrée, son titre flèche quelque peu la lecture du passage suivant : en effet, le pronom à la première personne du titre suggère une énonciation animale, celle d'une proie poursuivie puis « réduite » par les chiens d'un groupe de chasseurs à courre. Pas de narration à la première personne pourtant dans cette deuxième séquence : le changement du foyer de perception, qui passe donc de l'humain à l'animal, se produit brutalement au cours du récit, au moment où un cerf est aperçu par les chasseurs, ce qui escamote notre envie de voir la proie avec eux et empêche toute possibilité de description esthétique, à distance, de l'apparition majestueuse, pour orienter la lecture du côté du « versant animal ». Nous sommes appelés à entrer en empathie avec la bête.

Il court l'œil grand ouvert et les bois couchés sur le dos. D'abord il *s'est appliqué* à distancer les chiens, *confiant* en sa vitesse. Puis il s'est arrêté *pour écouter la chasse* : en trottant il est revenu sur ses pas, face au péril. Il a fait quelques bonds de côté *afin d'espacer ses empreintes* et, rapidement, il est reparti en respirant à fond. Musclé, lourd et chargé de ramure, *choisissant* le terrain où ses pieds ne pouvaient marquer ni son odeur tenir<sup>34</sup>.

Dans ce récit des pensées du cerf, Trassard réactive très clairement le topos de l'animal rusé sachant perdre ses ennemis, déjà présent chez Genevoix ou Giono, et emploie toutes les ressources stylistiques possibles pour évoquer son intelligence sans la tirer du côté de l'anthropomorphisme. À la description sur le vif des mouvements d'esquive se mêlent les formes grammaticales supposant une intentionnalité, tels les deux verbes de raisonnement, l'adjectif exprimant le sentiment de soi ou les circonstancielles indiquant la finalité.

La suite de la nouvelle se développe par alternance, entre les passages de focalisation avec le cerf et avec le groupe de chasseurs, ce qui intensifie la dramatisation du duel qui se joue ici en engageant la narration dans un champ perceptif restreint. C'est d'ailleurs peut-être ce besoin d'accentuer la tension narrative qui dessert une restitution modeste et juste du point de vue du cerf sur le monde, car la prolepse du narrateur omniscient, qui annonçait dès le début le dénouement de cette poursuite (« il perdra car il est seul<sup>35</sup> »), va se muer en conscience tragique dans les séquences qui suivent les pensées du cerf. Comme dans « Taurides », l'animal accède à la fonction de personnage à part entière, il devient même protagoniste du récit et n'échappe pas à une sublimation héroïque qui relève selon nous du travers anthropomorphique. Voici le moment où le psycho-récit glisse vers le monologue narrativisé, ou discours indirect libre :

Ayant repris un peu de sa respiration, il part au petit trot dans leur dos. Mais le cor sonne de nouveau et le cerf se remet à courir, droit devant lui. Il traverse une harde qui le regarde étonnée et fragilement se retire, guidée par une biche bréhaïne. Un daguet apeuré s'enfuit. Le cerf pourrait se dérober, laisser partir à sa place le jeune mâle, mais les chiens ne prendraient pas le change. *C'est lui qu'ils veulent*. Il était à la reposée quand on est venu le chercher et depuis que

<sup>34</sup> Jean-Loup Trassard, « Me réduire à force de chiens », *L'Érosion intérieure*, op. cit., p. 148. Les passages en italique ne sont pas présents dans les textes cités, nous soulignons.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 148.

la meute a été déhardée sur ses traces, il fait partie de la cérémonie qui l'a consacré. Sa vie à lui, sa vie secrète dans la nuit de l'immense forêt ne compte pas pour ceux qui l'ont élu victime, faisant de lui un élément inaliénable du rituel. Aussi ne cache-t-il pas ses traces parmi celles de son espèce car ce n'est pas utile. Sans doute qu'il connaît la chasse pour l'avoir vue passer souvent, aveugle et sonore. *Il était toujours épargné. Mais aujourd'hui c'est lui, il ne peut s'y tromper, c'est lui qui sera tué*<sup>36</sup>.

Trassard fait ici de son narrateur un interprète des pensées muettes du cerf. L'emploi du discours indirect libre, qui fonctionne comme une superposition de deux perspectives (celle du personnage et celle du narrateur), permet d'envisager la capacité réflexive et discursive du cerf sans l'affirmer définitivement. En effet, selon Sophie Milcent-Lawson, cette forme de discours rapporté produit une virtualisation du discours animal ou, comme elle l'écrit, une « manifestation de la parole animale sur un mode exclusivement interprétatif<sup>37</sup> ». Cette juste mesure dans le rendu de la conscience animale est pourtant desservie par la volonté de traduire la noblesse de caractère du cerf en le rendant conscient de sa fin prochaine et stoïque face à cette fatalité qui fait de lui un « élu ». En refusant de donner le change aux chiens qui le poursuivent, c'est à la manière d'un personnage tragique qu'il affronte dignement sa mort. Ce procédé de valorisation, qui a pour fonction d'accentuer par contraste la critique de la chasse à courre à l'œuvre dans le texte, réactualise finalement une vision romantique du sauvage que l'auteur cherchait d'abord à décrédibiliser chez ces hommes qui, par la chasse, veulent « descendre » en leur « forêt intérieure » et qui passent pourtant selon lui à côté « du fond du mystère ».

Le dernier texte qui nous intéresse, « Harloup », est tiré d'un recueil de 1975, *L'Ancolie*. Il pourrait constituer un aboutissement des expérimentations de l'auteur pour approcher les mondes propres aux bêtes. En composant cette nouvelle, Trassard anticipe ce qu'écrira plus tard Lawrence Buell dans *The Environmental Imagination* : « Dans la mesure où ce genre de travail prend dès le départ la décision de se concentrer sur le non-humain, il tend à se dépouiller des plaisirs esthétiques de l'anthropocentrisme les plus basiques : l'intrigue, la caractérisation, le pathos lyrique, le dialogue, les événements sociaux, et ainsi de suite<sup>38</sup>. » Pas de récit au sens traditionnel ici, puisqu'aucun personnage ne se dégage du texte, ni aucune action singulière. On pourrait plutôt le définir comme un collage d'évocations autour du loup tel qu'on le côtoie et le perçoit en France depuis des générations. Le montage des points de vue est beaucoup plus formalisé que dans « Me réduire à force de chiens » puisque chaque retour à la ligne introduit un nouveau type de discours sur l'animal. Dans cette manière de composer son texte, Trassard agence un dispositif critique et réflexif où il

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 150-151.

<sup>37</sup> Sophie Milcent-Lawson, « Du chien confident à l'animal sujet de conscience – Alice Ferney, *Dans la guerre* », *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/document5380.php>].

<sup>38</sup> Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1995, p. 168. Nous traduisons.

problématise le discours humain sur l'animal, ses limites et sa potentielle nocivité. Il recopie ainsi des brèves de journaux locaux ou des notations savantes tirées de Buffon et de Linné, rapporte des anecdotes historiques, des on-dit, des superstitions et des pratiques de défense contre le prédateur, mais se remémore également quelques souvenirs d'enfance où ce sont les représentations imaginaires qui dominent, comme l'image imprimée offerte par son grand-père d'un « loup devenu saint<sup>39</sup> ». Mais les fragments qui nous concernent tout particulièrement ne sont pas des éléments de discours rapporté, aucune voix humaine ne s'y fait entendre : ce sont des comptes rendus de perception dont la source n'est pas dévoilée en amont par la nomination ou par le simple emploi d'un sujet. Dans ces paragraphes de quelques lignes seulement, construits par juxtaposition de groupes nominaux ou circonstanciels, les verbes conjugués sont en effet très rares, ils n'ont pas de sujet animé, et les pronoms personnels ou possessifs sont systématiquement évités :

sur le gras tendre des labours soudain la marque de griffes nées du besoin de courir, quand le vent seul révèle les arbres qui brassent la nuit, la langue trouve à laper dans les ornières<sup>40</sup>

dans la nuit noire comme le houx, sans fatigue au travers des ajoncs, fougères, berces creuses, la distance glisse sous le ventre, et de l'autre côté du bois encore, à travers les prairies usées, au-dessus des ruisseaux muets<sup>41</sup>

couvert de boue collée, de vieille terre, sous la nuit les branches racines, s'enfoncer droit, l'air avec les ajoncs heurtant les épaules, tête baissée, sur la langue fraîcheur des feuilles pourries<sup>42</sup>

Trassard oblige ainsi son lecteur à être attentif au moindre signe perceptif qui lui permettrait d'identifier clairement le foyer de ces perceptions au ras du sol, même s'il devient rapidement clair qu'il nous propose une immersion dans le corps d'un loup. Une fois cette convention de lecture admise, nous abordons tous les paragraphes qui présentent le même agencement typographique non plus de manière anthropocentrée mais de manière lupocentrée. La proposition de l'auteur est intéressante à plusieurs niveaux stylistiques :

- Il ne construit pas de personnage et ces fragments ne sont pas enchâssés dans un récit cadre, ils n'entrent pas non plus dans l'économie et la progression d'un paragraphe narrant une action, un devenir ou un événement ; il n'arrive rien à cet être qui ne fait qu'errer. Cette méthode prévient toute tendance à l'héroïsation du protagoniste animal que l'on avait constatée plus tôt.

- L'absence de ponctuation forte a pour conséquence la destruction du cheminement thématique et propositionnel de la phrase : ces fragments semblent passer outre les modalités obligatoires de la phrase grammaticale (interrogative, injonctive, assertive, exclamative). Ils figurent seulement la possibilité de passages animaux qui, très symboliquement, ne sont pas enclos dans les barrières de la syntaxe par une majuscule ou un point final.

---

<sup>39</sup> Jean-Loup Trassard, « Harloup », *L'Ancolie* [1975], « Harloup », Paris, Gallimard, 2009, p. 122.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 117.

- Les seuls verbes conjugués sont au présent et accentuent l'hypotypose. Leur valeur oscille entre le duratif et l'itératif, par opposition avec les temps du passé et les différents modes employés dans les autres paragraphes traitant des expériences et des représentations humaines. Trassard déploie donc son écriture du vécu animal à partir de l'instant pur, il fait de lui une incarnation dans le présent du geste et du mouvement.

Ces brèves tentatives pour restituer un monde-pour-le-loup, à partir de son corps même, sont l'une des façons dont la littérature repense le sujet animal et les différents modes de conscience des bêtes. Le fait d'affirmer de manière péremptoire qu'il existe bien une pensée animale réflexive et discursive, notamment par le recours à la narration à la première personne, par la construction d'un personnage ou par l'emploi du psycho-récit traditionnel, semblait au contraire empêcher une restitution convaincante et juste des mondes animaux. Il y aurait dans les premières tentatives de Trassard une forme d'excès de zèle dans cette volonté de montrer combien le monde fait sens *aussi* pour l'animal. Même lorsqu'il s'appuie sur un relevé des perceptions propres aux bêtes (le miel du trèfle rose, l'odeur de la sueur des chiens), le psycho-récit s'embarrasse de projections littéraires anthropomorphes en infléchissant la représentation du monde des bêtes du côté du lyrisme ou du tragique.

On comprend ainsi qu'il devient nécessaire d'en passer par une réévaluation de ce que peuvent signifier les notions d'intériorité et de conscience, en ce qu'elles servent de socle à la subjectivité, et de se demander comment la littérature, notamment lorsqu'elle les envisage chez l'animal, en propose une redéfinition. Dès lors, ces notions ne sont plus systématiquement calquées sur la faculté pensante telle que nous l'avons longtemps définie en ayant recours aux concepts de réflexivité, de discursivité et de dualité entre le corps et l'esprit.

### ***Vers une redéfinition littéraire de la conscience animale ?***

Dans sa thèse, qui porte notamment sur les affinités du style trassardien avec la phénoménologie merleau-pontienne, Florent Helesbeux souligne que l'auteur s'engage résolument, à partir des années 1980, dans une écriture « intense » ou « écriture de la perception ». C'est bien cette conscience primitive, captivée par les phénomènes divers avec lesquels elle entre en relation, et non la passivité distante du discours réflexif, qui intéresse l'auteur :

La posture du guet, dans sa plus grande intensité, est donc, sur un territoire donné, celle de la bête, du préhistorique, de l'enfant – avant de devenir avec Trassard, dans le sillage de ses personnages, celle même de l'écrivain, voire celle de l'écriture : la phrase tendue de la perception sera, d'une certaine manière, une phrase du guet [...] <sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Florent Helesbeux, *Jean-Loup Trassard ou le paysage empêché*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 120.

Cette évolution correspond dans ses textes à une disparition de la psychologie et du lyrisme sensuel ; elle se traduit également, en ce qui concerne la représentation animale, par l'adoption d'un style proche de celui des séquences de « Harloup ». L'auteur se fonde de plus en plus sur ce que Sophie Milcent-Lawson appelle le « flux de conscience physiologique<sup>44</sup> » : à l'encontre du monologue rapporté des modernistes, ces pensées ne sont pas de nature introspective, elles ne nous donnent pas magiquement accès à une intériorité psychique ou à un discours intime que l'animal ne pourrait communiquer par ailleurs. Prférant les perceptions aux représentations, cette technique enracine la conscience de soi dans la corporéité et fait naître les intentions et les émotions d'une relation charnelle et intéressée avec le monde. Le flux de conscience physiologique s'éloigne donc d'une représentation dualiste du sujet pour s'inscrire plus résolument dans le sillage de la phénoménologie : il propose une nouvelle approche de l'individu selon laquelle le socle de la subjectivité, aussi bien que la naissance de la signification, émergent d'une présence incarnée et sensible. Il est ainsi suggéré que la conscience n'est pas un « dedans » et que sa nature ne s'oppose pas à celle d'un « dehors » physique<sup>45</sup>. On se rapproche bien ici de la « pensée » animale évoquée par Jean-Christophe Bailly dans *Le Versant animal*, une pensée qui serait d'abord une manière d'adhérer à son être et de formuler un « style » à partir de cette adhésion<sup>46</sup>, tout comme de la « pensée sensible » développée par Anne Simon dans *Une bête entre les lignes*, qui évoque une « poésie animale qui œuvre à même le monde », une « zoo-poétique au sens propre qui fait de la Terre un livre écrit par les bêtes<sup>47</sup> ».

L'« écriture de la perception », en ce qu'elle fait émerger une conscience individuelle sans l'envisager en opposition à une extériorité, permet donc de réduire la distance entre le vécu humain et le vécu des autres animaux ; elle le fait en considérant la « conscience physiologique » comme une structure commune de la subjectivité et du vivant, à partir de laquelle il est possible d'essayer de comprendre l'autre. Dès lors, elle offre une alternative aux discours sur l'altérité absolue qui font de la conscience animale une réalité ineffable et admettent que toute communication est impossible, toute narration embarquée aux côtés des bêtes illusoire. L'auteur prend ici acte du fait que l'humain n'est pas « purement »

---

<sup>44</sup> Sophie Milcent-Lawson, « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », *Pratiques*, 181-182, 2019 [en ligne : <http://journals.openedition.org/pratiques/5835>].

<sup>45</sup> Dans l'ouvrage inspiré de sa thèse de doctorat, Florent Helesbeux le rappelle à propos de l'« expression », pensée communément comme l'extériorisation d'un état ou d'une réflexion intérieurs : « Or il ne faut pas comprendre ce terme au sens où le corps signifierait, sur son mode (physique), ce qui est ressenti par l'âme dans le sien (à l'intérieur d'une psychè). Car il s'agirait alors d'une ex-pression au sens où il faudrait passer d'un intérieur à un extérieur : et, reconduisant le dualisme, l'on rendrait de nouveau inintelligible la naissance du sens, sa possibilité même. Dès lors, ce qu'on observe de singulier avec la réduction à l'attitude qu'accomplit Trassard dans ses textes, c'est que le sentiment n'est pas, en ce sens, l'expression, au dehors, d'un événement intérieur. [...] L'attitude est le point de naissance du sens comme de l'émotion, en deçà du dualisme de l'âme et du corps, en deçà surtout de la séparation abstraite entre un intérieur et un extérieur », *op. cit.*, p. 206.

<sup>46</sup> Jean-Christophe Bailly, *Le Versant animal*, Paris, Bayard, 2007, p. 113.

<sup>47</sup> Anne Simon, « Ravissements animaux », *Une bête entre les lignes*, *op. cit.*, p. 35.

anthropomorphique, mais aussi primatomorphique, mammomorphique et plus généralement biomorphique : son langage s'entrelace avec l'ensemble de ce qui est<sup>48</sup> ». La figuration du corps sensible, comme plus haut la langue ou le ventre du loup, comme parfois le dos du lapin qui sent les racines du terrier, est ainsi essentielle chez Trassard : parce qu'elle se fonde sur l'expérience partagée de l'incarnation, sur une corporéité interspécifique, c'est elle qui confère toute leur intensité aux comptes rendus de perception.

Le récit intitulé *Nuisibles* (2005) est emblématique de cette évolution dans l'écriture du vécu animal. Construit sur l'alternance de deux focalisations antagonistes, il présente la même action selon deux perspectives différentes : par un après-midi quelconque, des hommes se sont postés près d'un talus avec leurs chiens dans l'intention d'exterminer un groupe de mammifères nuisibles. Nous apprenons, grâce au procédé de champ-contrechamp énonciatif, que ce groupe de bêtes terrifiées vit l'attaque comme un siège et tente de se défendre contre l'assaillant. Les premières lignes nous font ainsi entrer dans le texte par le vécu subjectif d'un des deux groupes antagonistes, en fondant le flux de conscience sur le partage de la sensibilité auditive et vibratoire :

À peine des pas, entendus après leur retour, lequel se fit au sombre du matin. Parfois on écrase bois morts et broussaille, on ne prend aucune précaution, ils mesurent cela un moment, puis c'est passé. Mais le piétinement atténué qui tourne, ici, là, de plusieurs peut-être, et ne s'éloigne pas, les met encore aux aguets. Bruit de serpe qui tranche la broussaille, les tiges grognent sur le coupant, les racines vibrent. Chaque entrée secrète va paraître. On y frappe, ah ils y sont déjà ! Lourd bruit mat. Ainsi perçoivent-ils, sans doute, celui d'une grosse pierre jetée dans la terre molle. Ils savent maintenant l'attaque, n'oublie pas, dans leur sang, combien de mères ont dû sacrifier un de leurs petits pour tenter de sauver les autres<sup>49</sup>.

L'absence d'antécédents pour les pronoms « on » et « ils » oblige le lecteur à se représenter physiquement les expériences décrites afin de combler les vides laissés par la narration et d'établir l'identité animale du groupe à la source des perceptions. Ce procédé, déjà à l'œuvre dans « Harloup », se retrouve très fréquemment dans les textes de Trassard qui font primer la perception sur la nomination ; il est ici moins important d'identifier l'espèce en question (ce sont des blaireaux), que d'éprouver le danger avec ces individus non-humains. Outre son aspect ludique, le fait de ménager cette indécision dès l'orée du texte constitue surtout un moyen efficace pour questionner l'automatisme culturel qui nous pousse à recevoir tout récit en supposant qu'il se fonde sur une focalisation humaine, comme si tout vécu subjectif ne pouvait être qu'un vécu humain.

En se proposant de traduire le point de vue d'un groupe de blaireaux, Trassard réalise en outre ce profond « désir d'animisme » qui déstabilise l'ancrage naturaliste du récit occidental. *Nuisibles* est bien l'une de ces œuvres qui souhaite élargir l'apanage de la conscience à un éventail plus large du vivant. L'ensemble du texte est ainsi caractérisé par la

---

<sup>48</sup> Anne Simon, « Dévisager pour réenvisager », *ibid.*, p. 73.

<sup>49</sup> Jean-Loup Trassard, *Nuisibles*, Mazères, Le Temps qu'il fait, 2005, p. 9.



mise en pratique de ce que les anthropologues nomment le perspectivisme animiste<sup>50</sup> : en confrontant les points de vue, l'auteur nous invite à comprendre que les blaireaux conçoivent leur identité spécifique comme nous percevons notre identité humaine. Comme nous, ils sont en mesure de se reconnaître en tant qu'espèce partageant une même apparence physique et des habitudes biologiques similaires. C'est ici au cœur même de la phrase, par un subtil échange pronominal qui signale le passage au discours direct libre, que nous adoptons brièvement la perspective inverse (« On y frappe, ah ils y sont déjà ! »). Les chasseurs et leurs chiens, d'abord désignés par le narrateur grâce à l'indéfini « on », sont soudainement perçus comme une altérité extérieure au groupe de mammifères et représentés par le pronom « ils », qui se réfère aux blaireaux depuis le début du texte. Cet extrait suggère ouvertement que la conscience de soi est issue de l'expérience sensible ; elle est ici une conscience spécifique née de la perception du danger et de l'instinct de survie, et non de la capacité à reproduire l'expérience du *cogito* cartésien.

Si c'est donc « dans le monde du sentir que nous rencontrons les animaux<sup>51</sup> », pour reprendre les termes d'Erwin Straus, les expérimentations littéraires de l'auteur agissent bien à la manière de « fictions zoologiques<sup>52</sup> », comme il existe des fictions anthropologiques en philosophie ; dans *Nuisibles*, l'écriture du point de vue des blaireaux place volontairement la littérature du côté du savoir, elle est une hypothèse et s'assume comme telle. En effet, pour décomplexées qu'elles soient, les narrations animales de Trassard n'en sont pas moins nuancées par un principe de prudence et d'humilité qui modère une grande confiance dans les pouvoirs de la fiction et de la langue. L'expression du doute et de l'éventualité affleure dans le récit, qui procède alors par tâtonnements, par épanorthoses, par l'emploi d'adverbes de modalisation - « certainement », « sans doute », « peut-être » - et de formes interrogatives. Au cœur de séquences en focalisation interne qui témoignent du « désir animiste » de l'auteur, la voix du narrateur se signale régulièrement pour nous rappeler sa nature humaine, étrangère à l'existence animale. Il n'est ainsi jamais caché que c'est, malgré tout, un humain qui est en train de rêver et de parler à la place des bêtes, qu'il ne procède que par suppositions et grâce à un langage souvent inadapté, et qu'il ne saurait par-dessus tout se départir de contraintes ontologiques qui l'assignent à une grille de lecture naturaliste<sup>53</sup>. Par ces procédés de

---

<sup>50</sup> Voici comment Philippe Descola formule cette « symétrie inverse des points de vue » propre à certains peuples animistes et avant tout mise en pratique par les chamanes : « Par ce déplacement de l'angle d'approche où l'on cherche à se mettre « dans la peau » de l'autre en épousant l'intentionnalité qu'on lui prête, l'humain ne voit plus l'animal comme il le voit d'ordinaire, mais tel que celui-ci se voit lui-même, en humain, et le chamane est perçu comme il ne se voit pas d'habitude, mais tel qu'il souhaite être vu, en animal », in « Animisme et perspectivisme », *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2005, p. 245-253.

<sup>51</sup> Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* [1935], traduit de l'allemand par Georges Thines et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Jérôme Millon, 1989, p. 318-319.

<sup>52</sup> Anne Simon, *art. cit.*, p. 79.

<sup>53</sup> Cette incapacité du naturalisme à se placer durablement « par-delà nature et culture » est repérée par Philippe Descola à la fin de son essai : « Mais la nature des Modernes ne peut sortir de son silence que grâce à des

distanciation, garde-fous à l'assimilation anthropomorphique, l'identification trop longue du lecteur avec la bête est empêchée. On le voit avec le commentaire du narrateur à la fin de cet extrait de *Dormance*, qui met en scène la mise à mort d'un sanglier<sup>54</sup>, et où le flux de conscience passe imperceptiblement du point de vue des chasseurs à celui de la bête au cours de la première phrase :

Le sang pisse au trou dans quoi branle encore la sagaie lâchée pour tenir les pattes, d'un genou écraser l'épaule contre terre, vite à l'instant deux autres mains entourent de cuir la hure et serrent, un souffle, halètement par le trou qui bulle, un cri les yeux au ciel, ce cri que, du corps entier ramassées, les dernières forces longuement hurlent, ronfle dans le sang, gronde, s'étrangle au secret du groin fermé de force, l'animal entend un hurlement continu, sien, qui lui emplît le crâne mais en bas de l'arbre, ras du sol, presque rien ne monte vers les feuilles. [...] Le petit œil, l'autre écrasé au bord des feuilles sèches, un seul petit œil, celui du haut, voit se pencher, bouger au-dessus comme s'il était, lui, tout le miroir de l'eau d'une mare, des faces poilues, des yeux qui passent, tournent à plusieurs, luisent, voit s'ouvrir au milieu des poils une bouche, des dents, *mais quant aux mots prononcés on ne peut savoir s'il les comprend, même les entend*, ou si les mouvements du trou sont muets entre moustaches et barbe<sup>55</sup>.

Chez Trassard, la volonté de décentrer le point de vue humain a donc évolué d'un modèle de fusion fantasmée et consolatoire à un modèle de l'affût, où le personnage, comme l'auteur ou le lecteur, sont amenés à habiter le monde en animaux, à se placer aux côtés des bêtes, et non face à elles, et à partager leurs modes d'être au monde. Ce décentrement n'est finalement pas motivé par des raisons idéologiques, militantes ou archaïsantes, mais par des fins esthétiques : l'ambition de l'auteur est d'éveiller en nous une capacité de perception plus intense en tissant de nouvelles significations dans la matière du monde, et ce grâce à la multiplication des perspectives animales. Lorsqu'il fait ce pari, Trassard favorise les séquences narratives où de grands mammifères souffrent et sont en danger de mort. Selon nous, cette tendance est déterminée à la fois par la proximité biologique de ces bêtes et par le partage de cette expérience interspécifique que représente l'effroi face à la mort ou à la perte de l'intégrité individuelle. D'un point de vue éthique, outre leur capacité à susciter l'empathie du lecteur, ces scènes où le sujet animal éprouve ses limites et sa finitude seraient paradoxalement celles où l'incursion littéraire du côté de la conscience animale serait la moins déformante et la plus respectueuse. Elles s'inscrivent dans une réévaluation par la littérature du concept de conscience qui, au lieu de s'en abstraire, s'enracine désormais dans l'immédiateté du vécu corporel et émotionnel des individus.

---

truchements trop humains, de sorte qu'aucun échange, aucune négociation, aucun contrat n'est désormais envisageable avec le peuple des désanimés ». Si ce constat semble extrêmement pessimiste, l'anthropologue rappelle que c'est au contraire « ce qui donne aux sociétés post-industrielles leur chatolement hybride », *op. cit.*, p. 676-677.

<sup>54</sup> Une fois encore, la nomination de l'individu animal n'apparaît que bien plus tard dans l'extrait, et seulement pour désigner la dépouille. On remarque en outre que ce travail sur l'écriture de la conscience animale est beaucoup plus fréquent lorsqu'il s'agit de présenter la souffrance de la proie, ses derniers instants et la façon dont elle perçoit son prédateur : ces séquences ont donc une visée critique et pathétique non négligeable, en même temps qu'elles prennent presque toujours part, comme dans « Me réduire à force de chiens », à l'intensification de la tension narrative.

<sup>55</sup> Jean-Loup Trassard, *Dormance*, *op. cit.*, p. 102-103.

