L'effet-personnage animal

Thangam Ravindranathan

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/723>

DOI : 10.4000/fixxion.723

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Thangam Ravindranathan, « L'effet-personnage animal », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 23 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 17 février 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/723> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.723>

Ce document a été généré automatiquement le 17 février 2022.

Les contenus de la *Revue critique de fixxion française contemporaine* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'effet-personnage animal

Thangam Ravindranathan

- 1 Si la question animale préoccupe intensément les études littéraires depuis deux décennies, si elle a pu réorienter sensiblement nos manières de lire et de penser, l'on ne s'étonnera pas de ce que, dans ses diverses élaborations critiques et théoriques, elle se soit peu réclamée de la catégorie de *personnage*. Une telle désaffiliation se laisse comprendre en termes "logiques". Force est de constater que la réflexion sur l'animal dans les textes littéraires de nos jours est la plus éclairante – et la plus exigeante pour la conception qu'elle présuppose de la littérature face au vivant – là où elle a su désinvestir l'entité définie, continue, entière, nommable qu'implique traditionnellement le terme "personnage" pour s'attacher plutôt à ce qui fuit, traverse, travaille de l'intérieur, détourne, dénoue ou exproprie les supposées unités, identités et intentions "souveraines" d'un récit. Lire "pour l'animal", de ce point de vue, aujourd'hui, c'est pratiquer une lecture inquiétante et exorbitante – c'est-à-dire qui inquiète et qui exorbité les sens et les catégories formelles d'un récit. Que l'on pense aux écrits de Jacques Derrida, de Jean-Christophe Bailly, de Tiphaine Samoyault ou d'Anne Simon en France, à ceux d'Akira Lippit, de Nicole Shukin, de Cary Wolfe ou de Colin Dayan aux États-Unis, la force particulière de ces pensées sur l'animal est d'insister que celui-ci traverse continuellement des seuils intimes de nos territoires et de nos significations, qu'il en "effiloche [...] la trame trop unitaire"¹ pour exposer le sens humain à ses dehors oubliés et ses devenirs refoulés, qu'il est si anciennement (et comme inséparablement) mêlé à nos récits qu'il se laisse saisir moins sous forme "positive" que selon une communication irréductible entre la matière vivante et la figure dont il aurait fait son lieu insolite². On comprend bien dès lors que le réflexe "zoopoétique" n'ait pas été de qualifier l'animal de personnage, mais de lui réserver la possibilité vitale d'être, précisément, *moins que et/ou autre qu'un personnage*.
- 2 Il n'empêche que lorsqu'une fiction nous présente un animal, même aujourd'hui, c'est souvent sous les traits d'une entité cohérente et "individualisée" – pensons à Zahir, le cheval de *La vérité sur Marie* (2005) de Jean-Philippe Toussaint, ou au "hérisson naïf et globuleux" du roman *Du hérisson* (2002) d'Éric Chevillard, songeons encore aux chiens si fréquents et dotés de comportements si spécifiques dans l'univers romanesque de Marie NDiaye. Pour autant que ces figures animales se meuvent à même l'arène

“actancielle” du récit, qu’elles participent à la propulsion ou au déroulement de l’action, et sont susceptibles de rapports intra-diégétiques (ne serait-ce que de proximité ou de conséquence), que perd-on à les qualifier de personnages animaux ? Inversement, qu’arrive-t-il lorsqu’on réarticule l’animal au personnage, apprend-on quelque chose de nouveau sur l’animal, apprend-on quelque chose de nouveau sur le personnage ? Le parcours que je propose ici a pour objet d’activer le potentiel et le drame de cette interrogation plutôt que d’y répondre avec maîtrise. Il forme un prétexte pour reposer de manière passionnée (comme pour y laisser des plumes) la question de ce qu’est “l’animal” dans et pour le récit ; il est l’occasion, entre autres, de revisiter certains lieux “classiques” de conceptualisation du récit (et par extension du personnage littéraire), pour y introduire obstinément l’animal.

Le premier agon

- 3 Y a-t-il un *Moby Dick* français ? Pendant quelques années je me posais cette question à titre heuristique, manière de rehausser les enjeux et de reconduire les récits animaliers à leur drame essentiel. Si la question génère des réponses intéressantes – on pense aussitôt aux *Travailleurs de la Mer* pour l’ode à la mer et la lutte avec la pieuvre, à *La dernière Harde* de Maurice Genevoix pour l’intelligence de la proie, aux *Racines du ciel* de Romain Gary pour le pathos et l’allégorie de la mégafaune, ou encore à *Palafox* d’Éric Chevillard, qui dans l’impossible capture de son protagoniste animal esquisse une parodie “post-moderne” de *Moby Dick* s’il en fût –, il peut être tout aussi générateur de constater qu’aucun roman publié en France n’a su conférer un rôle aussi essentiel, aussi grave et aussi sublime à un personnage animal. Le cachalot n’était pas seulement, dans le roman de Melville, un objet de savoir encyclopédique et lacunaire, de terreur et de fascination, une proie mythique et un redoutable adversaire, il semblait imprégner le récit même, dans sa profondeur et dans son grain, de sa présence-absence silencieuse et colossale, lui prêtait quelque chose de son immensité pensive, de sa connaissance des abysses. Encore aujourd’hui, ce roman semble pétri dans une pâte étrangère, ménageant des temps et des espaces inhumains, comme empruntés à ce géant qui observait les hommes depuis un autre monde. Plus concrètement (pour ainsi dire), cachalot et roman encyclopédique semblaient se créer consubstantiellement, s’inventant et s’épaississant réciproquement, chacun dérivant ses forces et son envergure des avancées – patience et immensité – de l’autre, pour que, arrivés au bout, cette fin impensable soit possible : le cachalot détruisait Achab par des moyens romanesques, le roman détruisait Achab par des moyens de cachalot.
- 4 Si *Moby Dick* est un roman décidément américain (par ses dimensions et ses espèces géantes, cette avidité exploratrice et extractive, ce monde encore “en processus, en archipel”³ où il suffisait de peu pour se trouver en terrain inconnu, retombé en asymbolie ou en pleine rencontre mythique avec les éléments), il faut attendre un critique littéraire français, plus d’un siècle après la parution du tome de Melville, pour que soit reconnu en celui-ci un texte non pas exceptionnel mais fondateur. Vingt ans avant Deleuze, c’est en effet Maurice Blanchot qui, dans le premier mouvement du *Livre à venir* intitulé “Le chant des Sirènes”, bâtit à partir de *Moby Dick* une théorie de l’inhumanité de tout récit :

Entre Achab et la baleine se joue un drame qu’on peut dire métaphysique en se servant de ce mot vaguement, la même lutte qui se joue entre les Sirènes et Ulysse. Chacune de ces parties veut être tout, veut être le monde absolu, ce qui rend

impossible sa coexistence avec l'autre monde absolu, et chacun pourtant n'a pas de plus grand désir que cette coexistence et cette rencontre. Réunir dans un même espace Achab et la baleine, les Sirènes et Ulysse, voilà le vœu secret qui fait d'Ulysse Homère, d'Achab Melville et du monde qui résulte de cette réunion le plus grand, le plus terrible et le plus beau des mondes possibles, hélas un livre, rien qu'un livre.⁴

- 5 Nous avons un peu oublié aujourd'hui l'enjeu de la distinction entre roman et récit, qui trouvait précisément chez Blanchot sa formulation la plus grave⁵. "Il y a une lutte fort obscure engagée entre tout récit et la rencontre des Sirènes", écrivait-il (LV : 12). Si "le roman est né de cette lutte", il reste qu'en lui "ce qui est au premier plan, c'est la navigation préalable, celle qui porte Ulysse jusqu'au point de la rencontre". Ce mouvement compose "une histoire tout humaine, elle intéresse le temps des hommes, est liée aux passions des hommes, elle a lieu réellement et [...] [l]e divertissement est son chant profond" (LV : 12-13). Autrement dit, le roman se situe dans un espace-temps humain et même quotidien, qu'il emplit de richesses et de variété. Il se situe décidément en deçà de la rencontre avec les Sirènes dont le chant, rappelle bien Blanchot, était "un chant inhumain" : "les Sirènes qui n'étaient que des bêtes, fort belles à cause du reflet de la beauté féminine, pouvaient chanter comme chantent les hommes, elles rendaient le chant si insolite qu'elles faisaient naître en celui qui l'entendait le soupçon de l'inhumanité de tout chant humain" (LV : 9-10 ; je souligne). Les navigateurs semblaient alors "[p]ar un désespoir très proche du ravissement", enchantés par ce "chant de l'abîme qui, une fois entendu, ouvrait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître" (LV : 10). Or, seul le récit – qui "commence où le roman ne va pas" (LV : 13) – peut dire cette rencontre, qui forme d'ailleurs son unique événement. Il la dit, selon Blanchot, en inscrivant la métamorphose et le paradoxe par lesquels "[e]ntendre le Chant des Sirènes, c'est d'Ulysse qu'on était, devenir Homère, mais c'est pourtant seulement dans le récit d'Homère que s'accomplit la rencontre réelle où Ulysse devient celui qui entre en rapport avec la force des éléments et la voix du gouffre" (LV : 15). Dans le récit sont ainsi conjugués de manière quasi mystique la rencontre avec l'inhumain – appelons-le l'animal – et le devenir-narrateur. Il y va d'une sorte de paradoxe (le récit semblant trouver dans la rencontre en même temps son origine et son abolition) – d'une "sorte d'extravagance", dira Blanchot—mais qui est "la loi secrète de tout récit" : par le récit, Ulysse, tout comme Achab, "va vers ce lieu d'où le pouvoir de parler et de raconter semble lui être promis, à condition qu'il y disparaisse" (LV : 14).

L'inhumanité du récit

- 6 Comment ne pas être frappé aujourd'hui, à relire l'incipit du *Livre à venir*, par cette vision radicale faisant de tout récit l'inscription répétée d'un drame originel, celui même d'une rencontre avec l'inhumain ? Dans le récit conçu en ces termes élémentaires et sombres l'*agon* est toujours le même, et l'animal est un personnage au sens fort, puisqu'il se révèle le premier (et le seul) antagoniste – qui par son aspiration à "être le monde absolu" disputerait au supposé protagoniste sa place première. Les récits peuvent alors diverger selon l'attitude qu'adopte le héros humain à l'égard de la rencontre, et l'issue qui en échoit : à la ruse et aux calculs bien connus d'Ulysse (lui valant sa victoire sur "l'autre puissance") s'oppose le "sombre désastre" d'Achab qui "s'est perdu dans l'image", c'est-à-dire dans la fascination pour l'Autre inhumain (LV : 16). Mais cette divergence est secondaire ; Blanchot insistera davantage sur la

logique récursive (type ruban de Möbius) que partage “tout récit” : pour ne pas risquer le naufrage de la parole même, pour pouvoir raconter cette rencontre quoique qu’il en advienne, naît une instance narrante (Homère, Melville) qui, se séparant du marin (Ulysse, Achab), transcende du même coup, obscurément, une focalisation ou encore une “actance” strictement humaines. Blanchot accusera le paradoxe en ces termes : “Cela paraît obscur, cela évoque l’embarras du premier homme si, pour être créé, il avait eu besoin de prononcer lui-même, d’une manière tout humaine, le *Fiat lux* divin capable de lui ouvrir les yeux” (LV : 15). Le recours incongru au divin ici semblerait détourner en le spiritualisant un référent qui jusque-là était qualifié plus généralement d’“inhumain” – et plus spécifiquement d’animal. Mais le sens du détour est moins d’introduire l’élément divin que d’éclairer le postulat d’un paradoxe ontologique et énonciatif – concernant *qui est* et *qui parle* – qui œuvrerait à l’origine de l’histoire humaine et qui est l’affaire de tout récit. Suivre l’idée de Blanchot ici, c’est admettre une conception radicale du récit comme narration *du dehors*, comme régime qui raconterait l’humain à partir d’une instance qui, par nécessité structurelle et logique (“l’embarras du premier homme”) ne serait pas anthropomorphe (mais le devient, s’y absorbe) – et qui aux origines serait encore dans une indistinction avec le chant des Sirènes et des cétacés.

- 7 Le paradoxe, une fois énoncé, trouve ses échos sous la plume d’autres critiques et écrivains. On pense à ces lignes où Tzvetan Todorov notait qu’à l’origine des récits, “avant le premier récit” raconté par un homme, il y a forcément l’anonymat d’un “On raconte” ; il en tirait la belle et énigmatique leçon : “Inutile de chercher l’origine des récits dans le temps, c’est le temps qui s’origine dans le récit”⁶. S’il ne reconduit pas le “On” des origines à une instance inhumaine, cette réflexion servant de conclusion au texte “Les hommes-récits” ouvre néanmoins dans les récits comme *propre* et comme *propriété* de l’humain une brèche – ce que Derrida appellerait une expropriation – originelle. Or, cette brèche aux origines est le lieu figural par où quelque chose comme un animal ne cesse de nous “souvenir” (comme dirait Francis Ponge) : songeons au drame de *L’innommable* de Beckett, au chat Murr de Sarah Kofman, ou encore à *Du hérisson* de Chevillard, tous récits qui touchent à une incertitude fondamentale quant à *qui*, au fond, parle ou écrit, l’énonciateur humain se prétendant maître et origine de son récit, ou un autre qui depuis le début en aurait usurpé les formes. Que cette effraction ou *excription* originelle – par laquelle, pour le dire vite, on ne peut se raconter sans engager une problématique authentique du dehors et de l’autre – est celle par où s’ouvre “depuis le temps” une voie philosophico-figurale à l’animal (voie impossible à obturer pour des raisons logiques) donne alors tout son sens à cette hypothèse zoopoétique (au sens grave) d’Anne Simon : “Non seulement l’écriture elle-même est née des images et des recensions des animaux, mais ceux-ci furent peut-être les premiers narrateurs, eux qui jouèrent leur survie, déclenchèrent leur attaque ou devinrent nos compagnons en traçant à même le sol ou dans leur sillage des lignes déceptives ou attirantes. La langue est animale, la parole est animée, et les animaux racontent des histoires : la zoopoétique se fie aux écrivains et écrivaines pour entrecroiser les lignes de la vie et celles de la création...”⁷.
- 8 Autant d’élaborations inscrivant une inquiétude fondamentale, “blanchotienne”, quant à l’origine et l’identité à soi du récit des hommes. Elles nous poussent à considérer que la présence d’un animal dans un texte pose toujours, même malgré lui, la question de l’antécédence, du premier *agon*, et du “qui” ou du “quoi” d’une dialectique ontologique

originelle : “Quelqu’un arrive, il est là avant moi, il demande... Est-ce que je dois l’accueillir, le laisser, ne pas le tuer, même si je peux pressentir, ou prévoir ou craindre qu’il ne me tue lui-même ?”⁸. La présence d’un animal dans un roman reconduirait en somme celui-ci vers le récit, au sens que Blanchot donne à ce terme. Si l’animal peut toujours assumer dans un texte l’allure d’un “personnage”, la “rencontre” qu’envisage Blanchot au cœur de tout récit en déplace le lieu et les enjeux : elle nous invite à situer la première inscription de l’animal bien en amont de tout “effet-personnage”, dans cette zone archaïque où se décident les premières distributions d’un récit – et d’un monde.

L’animal historique

- 9 L’enjeu n’est pas seulement philosophique ou spéculatif, il est proprement historique. Car si la “rencontre” qui fonde tout récit selon Blanchot semble avoir lieu dans un espace-temps mythique et intemporel, force est de constater que l’animal est un être temporel, appartenant même si catastrophiquement au temps – temps matériel, technique, écologique, mortel – qu’on pourrait pour finir imaginer une méthode de datation des textes à l’animal (ou *par comptage de l’animal résiduel*) tout comme on recourt à la datation au carbone 14 pour déterminer l’âge d’un organisme autrefois vivant. L’histoire du roman en tout cas, en ce qu’elle se trouve enchâssée (comme son joyau) dans l’histoire de la modernisation industrielle en Europe (industrialisation qui par le fait colonial finit par concerner la terre entière), coïncide assez précisément avec celle du retrait progressif de l’animal de nos espaces de vie. Alors, loin d’être le redoutable antagoniste originel ou le double mythique de l’humain, il se fait petit, accessoire, disparaissant à vue d’œil. Disparition qui forme le motif central de la réflexion d’Akira Lippit, d’Eric Baratay, ou encore de Tiphaine Samoyault dans un essai sur “l’extinction progressive et inéluctable des chevaux” au cours du vingtième siècle, où elle demande : “Comment évoquer leur absorption silencieuse dans le paysage, leur disparition progressive comme si, alors qu’ils ont été tant et tant utilisés, ils n’avaient jamais existé ?”⁹.
- 10 Rappelons qu’à une époque pas si lointaine, la présence d’animaux dans un récit lui assurait un supplément de vraisemblable, puisque nous vivions encore en leur compagnie, partagions les mêmes espaces qu’eux et respirions le même air. Chevaux de trait, chiens de chasse, animaux de basse-cour, bêtes sauvages des forêts ou des pays “exotiques”, autant de figurants qui semblaient saisis “sur le vif”, comme directement prélevés à la chair du monde. Le romancier n’avait pas à se fatiguer (ni d’ailleurs le lecteur), un trait simple suffisait à invoquer ces animaux, qui apportaient au texte moins des particularités signifiantes qu’ils ne constituaient des émanations d’un *avoir-été-là*. L’animal fonctionnait en cela très précisément comme un “effet de réel”, effet d’“illusion référentielle” par lequel, selon la mémorable analyse de Roland Barthes, un “détail concret” vient signifier dans un texte réaliste non une chose ou une réalité contingente mais, court-circuitant les opérations de dénotation habituelles et expulsant le signifié “au profit du seul référent”, la catégorie même du réel, celui-ci “réputé se suffire à lui-même” : “*nous sommes le réel*”, venaient alors dire ces “notations structurellement superflues”, participant par là à ce même règne de l’authenticité et du reportage qui sous-tendait à l’époque (début de la nôtre) l’intérêt porté à la photographie, aux récits historiques et au tourisme¹⁰. Il s’agissait surtout pour Barthes,

on le sait, par les fameux exemples du baromètre de Flaubert et de “la petite porte de Michelet”, de mettre à nu le fonctionnement idéologique du réalisme, sa façon de faire passer certains éléments du décor pour un réel *objectif*, non une représentation mais *la chose même*. Or, il est troublant de constater, à la relecture, que l’argument concerne au fond l’opposition insolite qu’opère “l’idéologie de notre temps” entre ce qui signifie et “ce qui vit” :

La représentation pure et simple du “réel”, la relation nue de “ce qui est” (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens ; cette résistance confirme la grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l’intelligible ; il suffit de rappeler que dans l’idéologie de notre temps, la référence obsessionnelle au “concret” (dans ce que l’on demande rhétoriquement aux sciences humaines, à la littérature, aux conduites) est toujours armée comme une machine de guerre contre le sens, comme si, par une exclusion de droit, ce qui vit ne pouvait signifier – et réciproquement. (ER : 87)

- 11 Ni un baromètre ni une porte ne constituant à proprement parler “ce qui vit”, Barthes n’aurait-il pas mieux fait de prendre pour exemple les animaux inventoriés dans “La Légende de Saint Julien l’hospitalier”, “sorte de luxe de la narration” (ER : 84) venant dénoter directement *le réel*, bêtes dispensées de signifier, et même violemment exclues de la signifiante (et donc massacrées ?) parce que vivantes ? Proposition qui peut sembler manquer de rigueur, tant les animaux de cette nouvelle de Flaubert jouent des rôles sur-signifiants (provocations, proies, victimes, péché à expier, première incarnation – méconnue – du Divin...) faisant avancer la trame narrative. Reste qu’à relire aujourd’hui la scène de chasse de “La légende”, il y a lieu d’interroger certains de ses “détails inutiles” (ER : 85), voire de se demander si ce massacre n’est pas une “allégorie” pour une violence *sémiologique* venant frapper l’animal à l’ère de l’Anthropocène : interdit de fonction et de signifiante, celui-ci inscrit dans le récit une chair excédante et “scandaleuse” (ER : 86).
- 12 Dans son essai très commenté *Le grand dérangement : nos récits à l’épreuve du changement climatique*, Amitav Ghosh a pu avancer l’hypothèse d’une incapacité dans le récit réaliste (différent en cela des contes, des mythes et des épopées) d’enregistrer de manière sérieuse l’évolution d’agents écologiques et de dimensions non-humaines à même ses univers fictifs, incapacité – ou réticence – due essentiellement au fait que le roman ne saurait démêler ses propres intérêts historiques et constitutionnels de ceux du “capitalisme fossile” qui étaye son essor. Thèse provocatrice s’il en fût, et qui peut nous inspirer à soulever des questions analogues au sujet de l’animal : le roman n’a-t-il pas partie liée avec l’émergence des villes et de l’individu au XVIII^e siècle, avec des poussées d’immeubles, de rues, d’ambitions, d’abstractions, d’intériorités et d’intrigues dirigées en somme *contre* les altérités et résistances de la “nature” ? Son intérêt particulier pour le social et pour l’intériorité n’a-t-il pas pour revers exact son désintérêt pour des mondes animaux (voire sa complicité dans leur déréalisation) ? Le roman est classiquement le biotope de l’humain, comme s’en lamente si bien Éric Chevillard, et on peut ajouter à cela que son évolution est nécessairement celle de ce biotope *qui avance* :

Le roman ne s’intéresse guère aux animaux. C’est une affaire d’hommes. Le biotope de monsieur et madame. C’est toujours plus ou moins l’immeuble de *La Vie mode d’emploi*. Le roman est la littérature de l’homme seul au monde. Il accrédite cette utopie sinistre. Ni hyène ni criquet ni hérisson ni poulpe. Et je ne parle même pas du tangara doré. L’animal n’existe que comme gibier dans le roman, comme jambon. Toutes ces histoires d’hommes, encore et toujours, quel ennui — est-il

impossible de faire advenir autre chose que l'homme (ce vieux bonhomme) dans la langue ?¹¹

- 13 René Audet et Nicolas Xanthos le formulent en des termes plus circonspects : “Tout roman est par la force des choses un discours à portée anthropologique, puisqu’il ne peut faire l’économie de la mise en scène d’êtres humains ou anthropomorphes, fût-ce sous la forme désincarnée d’une simple voix qui lutte contre le silence”¹². Susan McHugh, voix pionnière des *animal studies* américaines, estime pour sa part que les structures de signification esthétique et métaphorique auxquelles l’histoire littéraire a confiné les animaux sont carrément “inaptes à supporter [ou tolérer] l’agentivité animale”¹³. Anne Simon, elle, situe la faute plutôt du côté des spécialistes : “En effet, privilégiant les narrations centrées sur une humanité envisagée dans son lien à l’Histoire (problématiques urbaines, conflits sociaux, guerres et progrès) ou à la psychologie (sentiments, mensonges et familles), les critiques littéraires ont mis du temps à considérer les animaux comme des acteurs à part entière de la constitution des sociétés, des idées et des imaginaires”¹⁴. L’animal, envisagé de cet angle, est précisément ce à quoi est nié le pouvoir d’être et d’agir d’un personnage littéraire.

L’incomplétude animale

- 14 La notion de personnage, précisait cependant Philippe Hamon dans son étude sémiologique classique du personnage littéraire, “n’est pas une notion exclusivement anthropomorphe”¹⁵. Établissant une correspondance entre types de signes et types de personnages, il rapportait à des “signes qui renvoient à une réalité du monde extérieur” – catégorie où il rangeait aussi bien Picasso qu’une table, une rivière ou encore une girafe – la catégorie de *personnages-référentiels* dont il notait qu’ils “renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et [que] leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*)”¹⁶. Et Hamon d’enchaîner : “Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement “d’ancrage” référentiel en renvoyant au grand Texte de l’idéologie, des clichés, ou de la culture ; ils assureront donc ce que R. Barthes appelle ailleurs un ‘effet de réel’...”. Là aussi, si le référent animal n’est pas assumé de manière centrale, il reste présent par un fil, fil épaissi par le renvoi à l’effet de réel dont on a vu qu’il concernait pour finir, chez Barthes, l’autorité et l’autosuffisance, “armée [...] contre le sens”, de “ce qui vit”. C’est dire qu’un lecteur qui rencontre la mention d’une girafe dans un texte est équipé à titre cognitif et culturel – sachant quelle sorte d’entité est au monde une girafe – à la “reconnaître” aussitôt et à lui donner sa cohérence.
- 15 Vincent Jouve repartira de l’analyse de Hamon, on le sait, et surtout de son postulat d’un “effet-personnage du texte” permettant d’“éviter de trop substantifier une hypothétique ‘unité’ [du personnage]” alors qu’il s’agit essentiellement d’un “morphème migratoire” qui se construit et se précise selon un “faisceau de relations” textuelles et contextuelles (PR : 120 ; 124-125). Jouve s’intéressera notamment à la part active du lecteur qui doit pallier l’incomplétude de cette “figure structurellement inachevée” qu’est le personnage, en puisant dans “une encyclopédie qui régit notre monde de référence”¹⁷. Or, la compétence mobilisée pour ce faire sera à la fois extratextuelle (expérience personnelle du monde) et intertextuelle, puisque “[d]u point de vue du lecteur, en effet, la figure romanesque est rarement perçue comme une

créature originelle, mais rappelle souvent, de manière plus ou moins implicite, d'autres figures issues d'autres textes"¹⁶.

- 16 L'insistance sur l'activité du lecteur, voire sur une dialectique de la lecture où le plaisir d'un certain "vague de l'image intérieure" le dispute à une "pulsion de complétude – par où je m'efforce de conférer au personnage les traits manquants" empruntés à mon vécu et à mon "encyclopédie" personnelle, suppose une autre conception du rapport entre le texte et son dehors que ce qu'impliquait le postulat sémiologique de Hamon¹⁹. C'est Christine Montalbetti qui en précise le plus lucidement les enjeux, voyant dans la réarticulation de l'effet-personnage, de Hamon à Jouve, une charnière décisive entre les positions textualistes (formalistes russes, Todorov, Genette, Greimas, Hamon...) et l'approche pragmatique (théories de la réception, approches phénoménologique, psycho-cognitive...). Car dans la définition textualiste du personnage, malgré le geste que fait Hamon (dont tirera profit Jouve) pour "ouv[rir] la notion de personnage vers sa dimension pragmatique", celui-ci reste "un personnage épuisé", estime Montalbetti, puisqu'il "évolue dans l'horizontalité du récit [et] coïncide entièrement avec la somme des énoncés qui l'évoquent" (P : 21 ; 16). Jouve corrige ce que cet "immanentisme" a d'absolu : si le personnage ne peut dériver sa complétude du texte, c'est parce que le texte lui-même ne saurait constituer un monde complet et (donc) autoréférentiel :

Un roman où chaque personnage serait entièrement décrit des pieds à la tête (sans oublier son être affectif et moral) à chacune de ses apparitions serait non seulement oiseux, mais illisible. D'ailleurs, où le portrait s'achèverait-il ? Après avoir évoqué toutes les parties du corps, il faudrait en venir aux jointures, aux veines, aux molécules... On aurait tôt fait de se perdre dans l'infini pascalien.

Outre cette raison pratique, il est impossible au texte de construire un personnage absolument différent de ceux que le sujet côtoie dans la vue quotidienne. Même les créatures les plus fantastiques des romans de science-fiction conservent, au milieu d'attributs plus ou moins insolites, des propriétés directement empruntées aux individus du monde "réel". (EP : 28)

- 17 Jouve écrira encore dans une note de bas de page : "Remarquons que la seule propriété d'"être vivant" est déjà empruntée au monde de référence du lecteur" (EP : 29). L'on remarquera cependant que la référence – la capacité des signes à renvoyer au monde "réel", et par extension celle des êtres fictifs à emprunter des propriétés à celui-ci – n'est plus postulée ici comme une dimension (du texte ou de la langue) qui serait donnée a priori. Plutôt, elle est le fait d'une immersion pensive du lecteur dans le monde et dans les textes : c'est lui qui par son expérience phénoménologique et cognitive – disons par son corps et son temps – activement supplée et répare le lien entre les êtres textuels et ceux que par ailleurs il côtoie. Ainsi n'est-on plus du tout dans la "plénitude référentielle", dans cette "pure rencontre d'un objet et de son expression" dont Barthes relevait le fantasme dans l'idéologie "régressive" du réalisme (ER : 89), mais dans la logique d'un référent devant être retrouvé, reconstitué, rassemblé, voire rapiécé.
- 18 La théorie de Jouve permet de rendre compte de différents types d'effets-personnage, et de divers degrés et processus d'investissement du lecteur dans la "cofabrication" (P : 24) du personnage. Elle permet d'apprécier les traits et modalités des personnages susceptibles d'embrayer la crédulité, l'identification ou la sympathie du lecteur, voire (spécifiquement dans le cas de "l'effet-prétexte") de susciter ses désirs et fantasmes enfouis, ses croyances enfantines animistes, sa fascination primitive pour le non-humain (EP : 161-162). Mais ce n'est pas là que se situe, à mon sens, la porte battante par laquelle l'effet-personnage laisse entrer l'animal. C'est bien plutôt dans le fait que

cette théorie reconduit les êtres des récits à une référentialité compliquée et à une herméneutique de réceptions contingentes au moment même où le statut ontologique “objectif” de l’animal au monde est fragilisé à un point extrême. Les années quatre-vingt-dix (l’ouvrage de Jouve paraît en 1992) voient en France la construction au Muséum d’Histoire Naturelle à Paris d’une Salle des espèces menacées et disparues, elles verront aussi les travaux d’Elisabeth de Fontenay (*Le silence des bêtes*) et de Jacques Derrida (le séminaire *L’animal que donc je suis*) sur l’animal ; on approche alors de la fin d’un siècle qui aura vu plus de vingt mille (selon certaines hypothèses jusqu’à deux millions) espèces disparaître, vague d’extinctions (appelée aussi la “Sixième Extinction”) qui s’est vue accélérer depuis le milieu du siècle. Et puis il ne s’agit pas seulement de disparitions d’espèces, mais, comme l’écrit Derrida (et comme en rendent compte de manière plus sidérante encore les écrits d’une Florence Burgat ou d’une Nicole Shukin), d’un “tournant historique” dans nos rapports aux animaux d’élevage et de laboratoire, leur “réduction” industrielle et leur “assujettissement” selon des “proportions *sans précédent*”, efficacement soustraites à notre vue et notre pensée consciente²⁰. Être atrophié, zombifié ou encore “en évanescence perpétuelle”²¹ de notre monde, comment un animal dans un texte saurait-il renvoyer à un “sens plein et fixe” (PR : 122) ou à l’autorité d’un “*nous sommes le réel*” (ER : 88) ? *L’effet-personnage animal* se produit sur fond d’une référentialité compromise ; son incomplétude, comme “prophétisée” par la notion de l’effet-personnage, se révèle désormais une propriété réelle de l’animal au monde. De là ce constat inattendu : en mettant fin autant à l’autoréférentialité du récit (théories textualistes) qu’à une conception du réel comme un socle d’authenticité pouvant porter caution au récit (idéologie réaliste), en insistant sur la part active de cofabrication du personnage par le lecteur, la théorie jouvienne (et de manière plus générale cette ouverture – appelons-la *humble* – des textes et théories au monde dont elle marque un des temps) nous permet de penser par ses interstices l’impact, sur le fonctionnement des récits, d’un réel biosphérique substantiellement altéré. Par elle, et comme à son insu, le récit s’historicise, se matérialise, devient une chose inscrite dans une temporalité terrestre, écologique.

La fiction contemporaine

- 19 L’on comprend mieux en ces termes le caractère vague, incertain, évanescent ou avorté des animaux d’une certaine littérature contemporaine : pensons à ce vertige métamorphique qu’est Palafox, à des animaux indéterminés ainsi que des “bouts” et des “début” d’animaux chez Marie Darrieussecq ou aux “furtifs”, ces êtres qui glissent entre les règnes et survivent aux lisières du champ visuel dans le roman éponyme d’Alain Damasio²². Songeons encore à une certaine évanescence du chien – être qui apparaît de nulle part, et qui peut disparaître tout aussi inexplicablement – chez Marie NDiaye mais aussi chez Jean Rolin ou encore Patrick Modiano²³. Ne nous étonnons plus de ce que les animaux se voulant pleinement présents et complets ou qu’un récit tente de manière trop élaborée à centrer dans son champ – les orang-outans Bagus et Mina de *Sans l’orang-outan* de Chevillard, le singe de “Connaissance des singes” de Darrieussecq, le koala de la nouvelle “Le koala” de Thomas Gunzig, ou encore la girafe de *La girafe* de Marie Nimier²⁴ – aient un caractère saugrenu : quelque chose cloche, l’animal semble s’être entièrement détaché du “réel”, un être d’archive, de musée, tautologie, fantasme, caricature. Notons encore que les récits voulant prendre au sérieux la perspective diégétique de l’animal, risquent paradoxalement en lui prêtant la

voix – témoins *Mémoires de la jungle* de Tristan Garcia, *Mémoires d'un porc-épic* d'Alain Mabankou, ou encore *Anima* de Wajdi Mouawad²⁵ – de nous en soustraire l'image²⁶. Et songeons pour finir à ces pages magnifiques que Toussaint a pu consacrer à Zahir dans *La vérité sur Marie*, épisode sublime qui ouvre le monde visible sur une nuit noire et animale, mais au bout duquel le malheureux pur-sang, “indifférent à sa nature, traître à son espèce, se mit à vomir dans le ciel dans les soutes du Boeing 747 cargo qui volait dans la nuit”, se démasquant par là comme le représentant ni d'une nature animale ni d'un quelconque “réel” (puisque les chevaux ne peuvent vomir, et le récit ne se retient pas de nous le dire) mais, au contraire, du fait que nous sommes loin de la réalité et pleinement (dans les mots de l'auteur) “dans la littérature”²⁷.

- 20 Par excellence le représenté plutôt que le représentant, le parlé plutôt que le parlant, le “retenu”²⁸ dira encore Jouve, de nos textes et de nos vies, l'animal aura dépendu plus que toute autre entité, pour survivre, de notre part de “cofabrication” – et aura été en cela l'entité le plus purement littéraire (tout au plus un personnage, jamais une personne²⁹) de notre réel. S'il n'y a plus de sens à ce que les récits construisent des animaux entiers, vraisemblables, réalistes, s'il n'y a plus de sens à ce que nous, lecteurs, “complétions” le personnage animal dans un récit, c'est au nom d'une sobriété philosophique le disputant à notre habituelle hébétude : pour éviter de “naturaliser” cet être devenu si peu “naturel” dans les formes sous lesquelles il nous apparaît dans la réalité, pour ne pas recouvrir d'un *impensé* plus opaque encore son incomplétude réelle dans le monde. L'on peut dire que la littérature nous aura enseigné cette capacité à *laisser ouvert, laisser inachevé* le personnage, puisque, comme l'écrit Montalbetti, “je peux bien maintenir la figure de fiction à l'intérieur d'une certaine indétermination, d'un certain vague (en particulier pour ce qui tient à son apparence physique), vague qui est peut-être aussi l'une des conditions du (de mon) plaisir de lecture de la fiction” (P : 28). Or, Montalbetti posera ici, sans y répondre définitivement, la question : “Est-ce une certaine pratique littéraire dite moderne, qui, ayant voulu mettre à mal l'unité tranquille du personnage [...], à force de refuser de le caractériser, m'a appris à accepter cette abstraction relative ? S'agit-il d'un état historique de la lecture ? Ou d'une caractéristique psycho-physiologique ?” (P : 27-28).
- 21 La question est passionnante : elle est au cœur de la réflexion que j'aurai menée ici. Mon hypothèse, on l'aura compris, c'est que la question animale – et plus globalement celle de la terre et du vivant – nous force à assumer l'historicité de toute lecture. L'animal serait le point de contemporanéité inquiète et fragile d'un texte, à l'image de *l'indicateur de biodiversité* permettant d'évaluer l'état d'un milieu donné. Seulement, son historicité s'indexe désormais autant sur le coefficient de sa “présence” que sur notre capacité encore à le lire, à croire en lui, à nous souvenir de lui. Nous résoudrons-nous donc pour finir à voir des animaux là où il n'y en a pas³⁰, Ulysse croyant se protéger alors qu'en réalité les Sirènes ne chantent plus ?³¹ Ou est-ce que le “vague” dans lequel, selon Montalbetti, peut se maintenir un personnage dans l'expérience de la lecture est aujourd'hui la condition pour la survivance dans nos récits de quelque chose comme l'animal – vaincu au monde comme “[l]es Sirènes vaincues par le pouvoir de la technique [...] l'Odyssée devenue leur tombeau” (LV : 11), mais “profit[ant] en parasite des structures existantes”³² que sont celles de l'effet-personnage pour trouver dans le récit un dernier refuge ironique et crépusculaire ? De sorte que tout récit raconterait encore la rencontre avec “l'autre puissance” – mais dégradée, de plus en plus vague dans son tracé, dans ses enjeux de plus en plus subtile, sublimée, hantée. Et cet état

historique de la lecture viendrait inscrire à son tour un état historique de l'animal, cet autre auquel nous n'aurons pas su faire une place. "Au terme de notre réflexion, rappelons-le avec force", écrit Jouve dans les dernières lignes de son ouvrage, "la réception du personnage littéraire est la seule expérience d'une connaissance intérieure de l'autre. Le texte éclaire l'opacité d'autrui qui, dans le monde réel, fonde toutes les solitudes et les intolérances. La lecture romanesque est bien d'abord cela : une pédagogie de l'autre" (EP : 261).

NOTES DE FIN

1. Anne Simon, *Une bête entre les lignes : Essai de zoopoétique*, Paris, Wildproject, 2021, p. 15.
2. Voir sur ce point Tiphaine Samoyault, "Littéralité des rats", dans Georges Chapoutier et al. (dirs) *La question animale. Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
3. Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 110.
4. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 15-16 (dorénavant LV).
5. Signalons l'exception importante que représente ici le travail de Dominique Rabaté, voir *La passion de l'impossible : une histoire du récit au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 2018.
6. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose (choix)* suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1980, p. 46.
7. Anne Simon, *op. cit.*, p. 22.
8. Jacques Derrida, Séminaire *La bête et le souverain*, vol. 1 (2001-2002), Paris, Galilée, 2008, p. 320.
9. Tiphaine Samoyault, "Achever le cheval", texte numérique, disponible sur < http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/colsem/pdf/Tiphaine-Samoyault-Achever_cheval.pdf >, p. 1. ; voir aussi Akira Lippit, *Electric Animal*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2000 ; et d'Éric Baratay les ouvrages *Bêtes de somme : des animaux au service des hommes*, Paris, Seuil, 2011, *Bêtes des tranchées, des vécus oubliés*, Paris, Éditions CNRS, 2013 ou encore *Le point de vue animal, une autre version de l'histoire*, Paris, Seuil, 2012.
10. Roland Barthes, "L'effet de réel", *Communications*, n° 11, 1968, p. 87-88 (dorénavant ER).
11. Éric Chevillard, "Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes", dans Laurent Zimmermann (dir.), *L'aujourd'hui du roman*, Paris, Cécile Defaut, 2005 ; p. 17.
12. René Audet et Nicolas Xanthos, "Le roman contemporain au détriment du personnage : introduction", *L'Esprit Créateur*, vol. 54, n° 1, 2014, p. 2.
13. Susan McHugh, "Literary Animal Agents", *PMLA*, vol. 124, n° 2, mars 2009, p. 488 ; c'est moi qui traduis.
14. Anne Simon, *op. cit.*, p. 27-28.
15. Philippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", dans R. Barthes, W. Kayser, W. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 118 (dorénavant PR).
16. *Ibid.*, p. 122.
17. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 35-37 (dorénavant EP).
18. Vincent Jouve, "Pour une analyse de l'effet-personnage", *Littérature*, n° 85, 1992, p. 110.
19. Christine Montalbetti, *Le personnage*, Paris, Flammarion, 2003, p. 25 ; 28 (dorénavant P).
20. Voir encore : "Au cours des deux derniers siècles, [l]es formes traditionnelles du traitement de l'animal ont été bouleversées, c'est trop évident, par les développements conjoints de savoirs

zoologiques, éthologiques, biologiques et génétiques toujours inséparables de *techniques* d'intervention dans leur objet, de transformation de leur objet même, et du milieu et du monde de leur objet, le vivant animal : par l'élevage et le dressage à une échelle démographique sans commune mesure avec le passé, par l'expérimentation génétique, par l'industrialisation de ce qu'on peut appeler la production alimentaire de la viande animale, par l'insémination artificielle massive, par les manipulations de plus en plus audacieuses du génome, par la réduction de l'animal non seulement à la production et à la reproduction suractivée (hormones, croisement génétiques, clonage, etc.), de viande alimentaire, mais à toutes sortes d'autres finalisations au service d'un certain être et supposé bien-être humain de l'homme" (Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 45-46). Voir encore Nicole Shukin, *Animal Capital : Rendering Life in Biopolitical Times*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009 et, de Florence Burgat, *L'humanité carnivore*, Paris, Seuil, 2017 ; *La cause des animaux : pour un destin commun*, Paris, Buchet-Chastel, 2015 ; et *L'animal dans les pratiques de consommation*, Paris, PUF, 1995.

21. Akira Lippit, *op. cit.*, p. 1 ; je traduis.

22. Voir de Marie Darrieussecq entre autres *Naissance des fantômes*, Paris, POL, 1998 et *Le mal de mer*, Paris, POL, 1999 et "My mother told me monsters do not exist" dans *Zoo : Nouvelles*, Paris, POL, 2006 ; et Alain Damasio, *Les furtifs*, Paris, La Volte, 2019. J'ai pu consacrer un chapitre aux "bouts de hérisson" et autres bouts et débuts d'animaux chez Darrieussecq dans mon livre *Behold an Animal : Four Exorbitant Readings*, Evanston, Northwestern University Press, 2020.

23. Voir de Marie NDiaye entre autres *En famille*, Paris, Minuit, 1991 et *Ladivine*, Paris, Gallimard, 2013 ; Jean Rolin, *Un chien mort après lui*, Paris, POL, 2009 ; de Patrick Modiano *L'herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012 et *Un pedigree*, Paris, Gallimard, 2005. J'ai pu consacrer un chapitre aux chiens de NDiaye dans *Behold an Animal, op. cit.*

24. Voir Éric Chevillard, *Sans l'orang-outan*, Paris, Minuit, 2007 ; Marie Darrieussecq, *Zoo, op. cit.* ; Thomas Gunzig, *Le plus petit zoo du monde*, Paris, Gallimard, 2003 ; Marie Nimier, *La girafe*, Paris, Gallimard, 1989.

25. Voir Tristan Garcia, *Mémoires de la jungle*, Paris, Gallimard, 2010 ; Alain Mabanckou, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, 2006 ; Wajdi Mouawad, *Anima*, Paris, Actes Sud/Babel, 2015.

26. "Le 'je' est le personnage littéraire le moins déterminé qui soit", écrit Jouve. Si cette caractéristique peut faire de lui "le support privilégié de l'identification", elle a pour effet plus souvent de lui "conf[érer] une existence abstraite, désincarnée, plus intellectuelle que physique" (EP : 51-52).

27. Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, Minuit, Paris, 2009, p. 138 ; et "L'auteur, le narrateur et le pur-sang. Une enquête de Pierre Bayard et Jean-Philippe Toussaint", *La vérité sur Marie*, Minuit, Paris, 2013, <Double>, p. 207-219.

28. Terme par lequel Jouve qualifie "les personnages opaques (qui nous apparaissent, pour ainsi dire, "de l'extérieur", comme dans la réalité)" et qui "exigent une approche intellectuelle (ils existent d'abord par l'énigme qu'ils posent)" (EP : 176).

29. Sur la question de l'animal comme personne, voire entre autres Florence Burgat, *Être le bien d'un autre*, Paris, Rivages, 2018 et Thalia Field, *Personhood*, New York, New Directions, 2021.

30. Je pense à ce moment dans *Un chien mort après lui* de Jean Rolin : "À force de rechercher dans des textes les occurrences de chiens errants, on finit par développer, ou par s'imaginer que l'on développe, une sorte d'instinct, ou d'expérience, qui à plusieurs lignes de distance vous fait pressentir leur apparition imminente. Mais il arrive parfois que les signes avant-coureurs soient trompeurs et que cette attente soit déçue, la scène ou le passage concerné donnant alors l'impression qu'il y manque des chiens" (Jean Rolin, *op.cit.*, p. 94). Je pense aussi à ce moment où Anne Simon écrit que la zoopoétique ne s'intéresse pas seulement à des animaux explicites dans les textes "mais aussi à leur discrète et indécise transversalité, dans les œuvres où on ne les attend pas" et que plus encore, "[e]lle interroge aussi le silence des œuvres où pas une bestiole ne perturbe le bavard huis clos humain..." (Anne Simon, *op. cit.*, p. 31).

31. C'est l'hypothèse que faisait Kafka sans un petit texte daté de 1917 intitulé "Le silence des Sirènes" (*Récits posthumes et fragments*, trad. Catherine Billmann, Paris, Babel/Actes Sud, 2008, p. 237-239). Lévi-Strauss, pour sa part, conjecturait que les sirènes rencontrées par Christophe Colomb lors de son premier voyage à l'Amérique étaient en réalité des lamantins (*Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 81). Selon un rapport récent un nombre sans précédent de lamantins seraient morts affamés cette année au large de Floride pour cause d'eaux polluées et désoxygénées, ("Florida Manatees Died at an Alarming Rate in the First Months of 2021", *New York Times*, 9 juin 2021).

32. Mots décrivant la naissance de Palafox, Éric Chevillard, *Palafox*, Paris, Minuit, Double, 2003, p. 25.

RÉSUMÉS

Les études animales ont eu tendance à se désolidariser de la notion de personnage, et ce pour des raisons cohérentes : l'animal à notre époque est envisagé surtout comme ce qui fuit et défait les souverainetés et positivités d'un récit ; il est l'entité dont la "place", dans le récit et dans le monde réel, a pu constituer précisément l'un des enjeux majeurs du méta-récit de l'humain. Mais qu'arrive-t-il lorsqu'on réarticule l'animal au personnage, ou qu'on examine leurs trajectoires entrelacées, les théories du texte et du personnage ont-elles quelque chose à nous apprendre sur l'animal, et inversement ? Le parcours proposé ici a pour objet d'investir le potentiel et le drame de cette question, sans y apporter des réponses analytiques de type "utile". Il est aussi l'occasion de revisiter certains lieux classiques de la théorie littéraire à l'épreuve de l'histoire matérielle et écologique.

INDEX

Mots-clés : animal, personnage, écologie

AUTEURS

THANGAM RAVINDRANATHAN

Brown University