



Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化

Journal of Global Cultural Studies

13 | 2018

Représentations de la nature à l'âge de l'anthropocène

Parler *pour* les animaux : tentatives littéraires contemporaines. Point de vue animal chez Message, Garcia et Darrieussecq

Speaking for Animals: A Contemporary Literary Project. The Animal Point of View in Message, Garcia and Darrieussecq

Sophie Milcent-Lawson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/1194>

DOI : 10.4000/transtexts.1194

ISSN : 2105-2549

Éditeur

Gregory B. Lee

Référence électronique

Sophie Milcent-Lawson, « Parler *pour* les animaux : tentatives littéraires contemporaines. Point de vue animal chez Message, Garcia et Darrieussecq », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化* [En ligne], 13 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 03 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/1194> ; DOI : 10.4000/transtexts.1194

Ce document a été généré automatiquement le 3 juillet 2019.

© Tous droits réservés

Parler *pour* les animaux : tentatives littéraires contemporaines. Point de vue animal chez Message, Garcia et Darrieussecq

Speaking for Animals: A Contemporary Literary Project. The Animal Point of View in Message, Garcia and Darrieussecq

Sophie Milcent-Lawson

- 1 La représentation de la nature à l'ère de l'anthropocène sera ici abordée sous l'angle du traitement de la question animale dans la fiction littéraire contemporaine. Un certain nombre de romans contemporains invitent en effet le lecteur à expérimenter fictivement une projection dans une destinée, une corporéité, une vie animales. Il s'agira de montrer en quoi le parti pris narratif consistant à s'affranchir d'un point de vue anthropocentré conduit à réinterroger notre rapport au monde animal et de mesurer combien le choix d'un point de vue animal engage par ailleurs des questions littéraires et linguistiques cruciales. Cette étude en donnera un aperçu à partir de l'examen de trois tentatives romanesques contemporaines.¹
- 2 La première est celle de Vincent Message, dont le roman d'anticipation contre-utopique *Défaite des maîtres et possesseurs*, paru aux Éditions du Seuil en 2016, imagine la planète dominée par une nouvelle espèce, les humains étant désormais répartis entre espèces de compagnie et bétail. On analysera de quelle manière le texte procède à un renversement de perspective particulièrement percutant. Message s'inspire en effet des contes philosophiques du XVIII^e siècle qui donnaient à observer nos sociétés sous un regard extérieur (du Huron, du Persan, de l'extraterrestre) afin de rendre saillantes leurs absurdités et contradictions. La modernité du réemploi de ce procédé, à l'âge de l'anthropocène, consiste en ce qu'il ne s'agit plus de dénoncer l'illusion ethnocentrique comme chez Swift, Montesquieu ou Voltaire – illusion qui conduit une civilisation à se poser comme supérieure à toutes les autres – mais de faire prendre conscience, en

adoptant un point de vue non humain, du préjugé anthropocentrique qui conduit l'espèce humaine à s'autoriser à asservir toutes les autres.

- 3 Dans *Mémoires de la Jungle*, paru chez Gallimard en 2010, l'intrigue se déroule également dans un futur contre-utopique où les animaux ont disparu de la Terre. Tristan Garcia abandonne lui aussi un point de vue anthropocentré en confiant la narration au chimpanzé Doogie, choix énonciatif qui place au cœur du livre la problématique du langage. Le récit fictionnalise une réflexion de nature philosophique sur l'animalité, les frontières homme-animal et sur des relations entre espèces marquées par la domination hégémonique de l'humanité.
- 4 Enfin, l'analyse d'une page du *Mal de mer* de Marie Darrieussecq (POL, 1998) nous permettra de montrer comment, à la faveur d'une focalisation interne rendant compte des représentations mentales et perceptuelles d'un requin, la romancière propose au lecteur une incursion dans une subjectivité animale mais qui s'accomplit sous la responsabilité énonciative et linguistique du narrateur, auquel reste imputable l'expression verbale des processus mentaux représentés. Il devient dès lors parfaitement possible d'exprimer le point de vue d'un être dépourvu de langage – voire de conscience réflexive – avec toute la subtilité de la langue littéraire. Loin de l'imagerie attachée au requin, depuis Jules Verne, qui en fait un monstre effrayant dans *Vingt mille lieues sous les mers* (1869) ou encore Lautréamont dans les *Chants de Maldoror* (1869) jusqu'aux *Dents de la mer* (*Jaws*, de l'écrivain américain Peter Benchey, 1974, adapté au cinéma par Steven Spielberg en 1975), Darrieussecq met en scène un requin pèlerin inoffensif qui s'échoue sur une plage pour y mourir asphyxié, dans une construction textuelle tout entière commandée par un objectif d'identification empathique avec l'animal, témoignant des bouleversements induits par la menace d'extinction sur la perception contemporaine de certaines espèces.
- 5 L'empathie qui résulte de l'immersion fictionnelle nourrit l'hypothèse selon laquelle les animaux sont des êtres sentients,² à la fois sensibles et dotés d'une forme de pensée, quand bien même ces capacités cognitives et mentales se situeraient dans un en-deçà du langage. Permettre de se reconnaître dans ce qui nous est *a priori* le plus étranger (*l'autre animal*), telle est la vertu de la fiction, qui rend sensible au sort d'autrui en nous permettant de nous mettre, imaginativement, à sa place, de vivre les choses de son point de vue. La littérature constitue ainsi un espace où parler *pour* les animaux, et non à leur place.

Tournant animal et tourment éthique : *Défaite des maîtres et possesseurs*

- 6 Le titre du roman de Vincent Message est emprunté à Descartes qui voyait dans la domination de la nature le but et le destin légitime de l'humanité.³ Or, Message imagine un futur où l'espèce humaine se trouve supplantée par des êtres venus de l'espace et où les « nouveaux maîtres et possesseurs » (154) réservent aux hommes un sort en tous points comparable à celui qu'eux-mêmes infligeaient aux animaux. Ce qui marque le caractère contemporain de la réflexion ainsi mise en fiction, c'est le déplacement de la problématique de la domination – déjà illustrée dans d'autres romans d'anticipation mettant en scène une humanité détrônée par une autre espèce comme *La Planète des singes* de Pierre Boule (1963) ou encore *City/Demain les chiens* de Clifford D. Simak (1952, tr. fr.

1953) – à celle de la légitimité morale d'élever des êtres vivants à seule fin d'en consommer la chair. Si l'animal en tant que tel semble donc absent de la diégèse, il est bien en réalité l'enjeu essentiel de l'implicite du texte. Le roman de *Message* se désintéresse significativement du sort des humains réduits en esclavage pour se concentrer sur celui de ceux qui sont destinés à la boucherie. Outre le fait qu'ici ce n'est plus l'animal qui est allégorisé pour parler de l'humanité, mais l'humain qui devient l'emblème de toutes les espèces animales élevées à des fins de consommation alimentaire, ce qui est particulièrement intéressant ce sont les choix narratifs et discursifs convoqués par le récit. L'argumentation du livre procède en effet du seul décadrage pragmatique des discours qu'il met en scène, discours qui émanent de locuteurs appartenant à une société non humaine. Ce décadrage met en lumière l'importance cruciale de la prise en compte de la situation d'énonciation et du contexte dans l'interprétation d'un discours, données extralinguistiques dont ni la syntaxe ni la sémantique ne sont en capacité de rendre compte. Ainsi, des passages entiers du texte font très directement écho dans leur forme comme dans leur argumentation aux débats contemporains autour de l'élevage intensif et de la consommation de viande, mais le fait qu'il soit ici question non d'animaux d'élevage mais de bétail humain jette un trouble profond sur la validité d'un certain type d'arguments. Au chapitre 6, sur lequel nous centrerons l'analyse, le récit fait le choix stratégique de décrire de la manière la plus neutre le fonctionnement d'un élevage industriel et d'un abattoir, en gommant à dessein la nature du bétail qui s'y trouve. Un des procédés linguistiques employés consiste dans le jeu continu de sous-détermination en termes d'espèce, à commencer par le statut même du narrateur. Le texte exploite cette sous-détermination au profit d'identifications fictionnelles qui conduisent le lecteur à un décentrement éthique.

Sous-détermination référentielle

- 7 L'incipit du roman maintient l'identité du narrateur dans une ambiguïté volontaire. Par défaut, le lecteur postule qu'il s'agit d'un homme d'autant qu'il est doté d'une identité très anthropomorphe (Malo Claeys) et qu'il fait usage d'une langue tout à fait standard. Aucun effet d'étrangeté ne signale un quelconque décalage cognitif ou axiologique mettant sur la piste d'une non appartenance du narrateur à l'espèce humaine. Ce narrateur apparaît seulement marqué par une réticence à dire ce dont il a été témoin, tout en étant mû par un devoir de témoigner : « J'ai travaillé une dizaine d'années à l'inspection des élevages » (123). L'absence de complément déterminatif au nom *élevage* laisse non précisée l'espèce à laquelle appartient le bétail concerné :

C'est tout autour de nous. À peu près invisible, très soigneusement dissimulé. Pour qu'on ne se doute de rien ou pour ne pas qu'on y pense. Nous vivons là-dedans sans savoir. Ou bien nous savons un petit peu, mais cela reste théorique, des mots qui ne sont que des mots, des chiffres qui ne viennent pas nous chercher en personne. Il faut le vivre comme ç'a été mon cas pour se rendre compte de ce que c'est, et que c'est partout, tout le temps, caché autour de nous. (123)

- 8 La sous-détermination référentielle est soigneusement ménagée au moyen de pronoms à référence anaphorique (« C'est tout autour de nous », « pour ne pas qu'on y pense ») ou encore du pronom indéfini (« pour qu'on ne se doute de rien »). Le même effet résulte des constructions verbales intransitivées dont le complément se trouve ellipsé : « sans savoir ». Dans la seconde moitié du chapitre qui porte sur les abattoirs, *Message* recourt au même usage anaphorique qui favorise une double lecture :

On les transporte la nuit, pour qu'ils aient moins de repères et pour que la chaleur ne les fasse pas étouffer. Ils ont peur. Ils ne savent pas où ils sont, ni pourquoi on les déplace. Est-ce qu'ils ont tout de même, à l'heure de sortir des camions, une petite idée de leur destin ? Difficile de le savoir : une fois encore, ils ne parlent pas. Peut-être sentent-ils juste que le moment est venu, quoi que cela veuille dire dans leur tête. (145)⁴

- 9 Ainsi les choix morphosyntaxiques fonctionnent-ils comme des activateurs d'ambivalence. La sous-détermination permet d'étendre à différentes réalités référentielles les vérités ainsi énoncées, incitant à établir un rapport d'analogie entre les élevages humains auxquels réfère le texte fictionnel et la production industrielle de produits carnés telle que nous la connaissons. La lecture allégorique résulte de la coexistence des deux niveaux de signification : le discours tenu par le narrateur non humain est valable à la fois intradiégétiquement pour le bétail humain considéré du point de vue de son espèce extra-terrestre ; mais il fonctionne également comme une parabole en s'appliquant parfaitement aux élevages d'animaux dans nos sociétés.

Resémantisation

- 10 Symétriquement à cette sous-détermination permettant d'amalgamer sous la même référence floue animaux humains et non humains, le texte ménage une recharge sémantique de termes qu'inhibe la banalisation induite par nos habitudes discursives. Ainsi de l'unité employée pour le décompte des individus destinés à l'abattoir : « Ce n'est pas la même chose, ni pour eux, ni pour cette terre qui nous abrite, ni même pour notre santé, d'en tuer plutôt deux ou plutôt trois milliards par an. » (131) Le problème éthique se trouve reposé en des termes nouveaux du fait que cette massification concerne ici des vies humaines. Quant au technoculte désignant les structures d'élevage et de conditionnement de la viande, il connaît une singulière resémantisation du fait du décadrage qui les applique ici à un bétail humain :

Pour nous former à l'inspection, nous étions invités à visiter tour à tour, pendant les premiers mois, des maternités, des couveuses, des parcs d'engraissement, des abattoirs, des usines de découpe. (132)

- 11 Si les termes *engraissement* ou *usines de découpe*, appliqués à des enfants humains, font surgir des images insupportables, l'effet d'analogie conduit à s'interroger en retour sur ce qu'il y a de plus acceptable si ceux qui subissent de tels traitements sont des veaux, des agneaux ou de jeunes porcs. Le mot *homme* ressurgit quant à lui dans un contexte inédit :

Souvent, parce que nous avons besoin de rêver, de nous rassurer, nous aimons croire que *les hommes qui finissent dans nos assiettes* ont vécu en plein air, entre pâturages et bois, sous le soleil qui change, et passé leurs journées à manger, à dormir et à jouer avant qu'une nuit, sans qu'ils aient eu aucun moyen de pressentir la chose, le marché siffle entre les doigts de mains invisibles la fin de la récréation et les emmène à l'abattoir. (134)

- 12 L'association hommes-dans-assiette s'énonce, eu égard à nos structures conceptuelles, comme une rupture d'isotopie tant le sujet *hommes* semble incompatible avec le fait de se trouver *dans* une assiette. C'est que le glissement synecdochique impliqué – *hommes* dénotant non pas des individus entiers mais la *viande* issue de bétail humain – est inédit en langue, alors que la synecdoque est conventionnelle appliquée aux porcs, veaux ou agneaux. Ainsi, la langue adoptée, malgré – ou à cause de – son apparente neutralité, tout en faisant apparaître comme incongrue l'hypothèse d'une viande d'origine humaine,

rappelle que toute viande est issue d'êtres vivants élevés dans le but de les tuer pour les consommer.

Décadrement pragmatique

- 13 Quand la stratégie de l'indétermination laisse place à la réintroduction brutale du champ lexical dénotant l'humain, la description neutre prend des allures de cauchemar, le maintien d'un ton détaché ne faisant qu'en accentuer l'horreur :

Inconscients, à terre, ils glissent sur le tapis roulant qui les descend vers la zone de tuerie. À l'arrivée, les entraveurs leur accrochent un anneau de métal à la cheville, et les suspendent par cet anneau à un crochet. La tête en bas, les bras ballants, ils ont déjà un air de choses, et sont entraînés en avant par le rail d'élévation vers le poste de saignée. Les tueurs les maintiennent d'une main ferme par la nuque, leur jettent un regard insistant, puis leur tranchent la gorge d'un seul geste, les carotides, les jugulaires. Alors, saigner commence. [...] *mais déjà un autre homme, une autre femme, une autre gorge se présentent, et tout est à recommencer.* (148)

- 14 La technique de décontextualisation qui consiste à reproduire sans les modifier des fragments de discours sur les conditions d'élevage, le bien-être animal ou la consommation de viande pour les appliquer à un bétail humain, bouleverse leur portée pragmatique. Le lecteur n'est en effet plus en position de s'identifier au discours dominant puisque son appartenance à l'espèce humaine le conduit ici à s'identifier aux victimes du système décrit. Ce n'est ni la logique, ni le caractère rationnel et cohérent des raisonnements tenus qui se trouvent évalués, mais simplement les implications morales de leurs prémisses, à savoir la suprématie affirmée d'une espèce sur les autres. Le narrateur tient en effet le discours suivant :

Nous les traitons, tous, comme des êtres à notre service, que nous utilisons pour combler autant que faire se peut nos désirs, et avec lesquels nous pouvons en user comme bon nous semble, pour peu que cela contribue à aménager notre sort, ou l'agrément que nous prenons à la vie. Nous sommes durs avec cette espèce, sans doute, mais c'est pour le plus grand bien de la nôtre. *Nous savons tous, parce que c'est une affaire d'instinct, ou de bon sens, que les intérêts de notre espèce sont des intérêts supérieurs.* » (126)

- 15 C'est donc par le seul jeu du décalage pragmatique – le *je* narratorial et le *nous* de l'espèce dominante ayant changé de camp – que l'inversion de perspective produit la mise à distance des positions spécistes.⁵ Le sort des animaux – catégorie élaborée par une longue tradition religieuse et philosophique pour ménager à l'humain un statut d'exception, en dehors de l'animalité – constitue donc bien *in fine* l'enjeu du texte de Vincent Message. Le dispositif narratif des rôles inversés entre espèce dominante et dominée, consommatrice et consommée, permet ainsi de questionner les évidences et de mettre en doute nos normes de pensées. Par les phénomènes d'immersion et d'identification fictionnelles qu'elle met en œuvre, la fiction entend ainsi contribuer à faire évoluer les mentalités.

Mémoires de la Jungle de Tristan Garcia : roman d'une autre espèce

- 16 Avec *Mémoires de la jungle* paru chez Gallimard en 2010, Tristan Garcia propose lui aussi une fable d'anticipation. L'imagination y nourrit en effet un récit symbolique au service d'une réflexion philosophique. Car c'est bien l'hégémonie de l'espèce humaine, définitoire

de l'anthropocène, que le roman entend questionner. L'histoire se déroule dans « un avenir pas si lointain » (13) : sur une planète dévastée par les guerres et la pollution, la vie animale ne subsiste plus que sur le continent africain, dans la réserve et les laboratoires d'un « immense zoo », les hommes ayant quant à eux trouvé refuge sur des stations orbitales. Le personnage principal est un chimpanzé, Doogie, librement inspiré de la femelle chimpanzé Washoe (1966-2007) à laquelle un couple de psychologues de l'Université du Nevada, les Gardner, apprennent plusieurs centaines de mots en American Sign Language (ASL). Garcia imagine quant à lui un sujet-chimpanzé si doué dans sa maîtrise du langage humain qu'il est apte à être le narrateur de sa propre aventure. Le roman s'inscrit dès lors dans la tradition des animaux autobiographes, que l'on songe aux *Mémoires d'un âne* de la Comtesse de Ségur (1860), à *Black Beauty* d'Ann Sewell (1877), au *Chat Murr* d'E.T.A. Hoffmann (1819-1821), à *Je suis un chat* du japonais Natsume Soseki (1901), à *Jonathan Livingston Seagull* de Richard Bach (1970), ou encore à *War Horse* de Michael Morpugo (1982) et à *Sweet Williams* de John Hawkes (1993) – traduit en français sous le titre *Autobiographie d'un cheval* (Seuil, 1995) – pour ne citer que quelques exemples parmi les plus connus. Mais le caractère véritablement novateur de cette autobiographie animale tient au fait que c'est la question de la langue qui constitue le cœur du projet romanesque. Que devient le langage dans un corps animal, s'interroge Garcia ? En quoi le fait d'être parlé par un animal modifie-t-il la langue, son rythme, sa morphologie, sa dimension phonétique, son lexique, sa grammaire ? Et symétriquement, en quoi le fait de pratiquer un langage humain transforme-t-il l'animal et sa vision du monde ? L'originalité du roman de Tristan Garcia repose ainsi sur sa tentative d'inventer une langue hybridée par la nature simienne de son narrateur.

La tentation de l'uglossie : une langue hybride interspécifique

- 17 Garcia constate la quasi absence de « langues animales » dans la fiction.⁶ Soucieux de corriger l'anomalie qui consiste donc à ses yeux, chez ses prédécesseurs, à faire s'exprimer leurs locuteurs animaux dans une langue ne portant aucune trace de leur appartenance à une autre espèce, le projet qui fonde *Mémoires de la jungle* est que l'animalité de son narrateur doit être sensible dans la langue même qu'il emploie.⁷ Animal sauvage de par l'espèce à laquelle il appartient, Doogie doit à l'éducation qu'il a reçue son statut hybride : l'acquisition du langage humain l'a humanisé. *Mémoires de la jungle* est par ailleurs un texte doublement hybride. D'une part, le narrateur chimpanzé s'y exprime en « *monkage* », un pidgin ponctué de mots en anglais. D'autre part, outre le prologue et l'épilogue confiés à Janet, tous les discours rapportés par Doogie au sein de son récit le sont dans une langue standard que n'hybride pas son statut de narrateur-chimpanzé. Elles semblent ainsi jouir d'une sorte de statut d'extra-territorialité, comme si elles étaient mémorisées, intériorisées, et partant restituées sans intervention aucune de la compétence linguistique de celui qui les rapporte. Le pari d'imposer au lecteur une langue volontairement mal maîtrisée sur plusieurs centaines de pages apparaît, il est vrai, presque intenable. Et c'est bien pour des raisons de lisibilité que les auteurs prennent généralement un autre parti en ne livrant que des linéaments d'une langue imaginaire ou maladroite, cette langue inventée étant bien vite abandonnée au profit d'une traduction assumée comme telle. On songe par exemple à la langue des Houyhnhnms chez Swift, au *Doggee* dans l'épisode « A visit to Dogland » dans *Sylvie and Bruno* de Lewis Carroll, ou encore au *lapine* dans *Watership Down* de Richard Adams, langues animales qui ne sont

exemplifiées dans le texte que par quelques phrases voire quelques mots.⁸ Garcia choisit d'assumer une ambition plus radicale, au risque de perdre son lecteur en chemin.

- 18 De fait, dans cet exercice d'écriture expérimentale, la langue connaît continûment des distorsions oscillant entre lourdeurs et trouvailles poétiques. L'attention à la matérialité sonore et rythmique participe de la tentative de restitution d'une corporéité animale. Doogie ponctue donc ses énoncés d'onomatopées et de cris, de même que l'omniprésence des répétitions impose sa prosodie syncopée.⁹ Quant au manque de maîtrise linguistique du chimpanzé, il se traduit principalement par une syntaxe malmenée. À la maladresse propre à un locuteur qui ne s'exprime pas dans sa langue, s'ajoute toutefois certaines tentatives stylistiques fondées sur un savoir éthologique comme la capacité des grands singes à forger des métaphores pour combler des lacunes lexicales, ou encore leur difficulté à faire usage des notions abstraites comme celles liées au décompte du temps.¹⁰ La logique du texte repose toutefois bien davantage sur un mode de production textuelle poétique que sur une tentative de transposition linguistique scientifiquement fondée sur ce que pourrait être un style simiesque. En effet, les distorsions imposées à la langue se chargent souvent d'un fort sémantisme (« J'hume, je main, mais je rien », « J'erre, je désert, mais je remère rien c'est mort. » (343), et le bouleversement de l'ordre des mots s'accompagne d'effets prosodiques qui l'assimilent à une écriture poétique : « Grognent les singes noirs, quel est leur nom ? marchent et rugissent les félins, volent et se posent les oiseaux piailleurs, et roulent et coulent les serpents, je comprends. » (291). Si le discours de Doogie semble obéir à une loi d'engendrement sonore et rythmique, un mot en appelant un autre (« Quand nuit, je niche, je nid » 342), les modulations paronymiques recèlent des motivations sémantiques (« Ni dit ni rêve, à l'allonge, sans nid cent nuits, tout vit sauf moi. Sauve-moi » 344) et les associations phonétiques créent de puissants couplages aux accents métaphysiques : « Ici rien n'esprit, rien n'est de tout fut, mes morts, mes moues, des ans, néant » (336). Dans l'invention de ce *monkage*, l'équilibre entre non-maîtrise du langage et puissance poétique constitue ainsi l'un des enjeux du texte, comme le reconnaît l'auteur.¹¹
- 19 De même, si les périphrases métaphoriques et métonymiques répondent à la nécessité de pallier les lacunes lexicales de Doogie, elles manifestent aussi une valeur poétique, comme l'illustre par exemple la formule « l'absence des pieds de Michael » (106) qui désigne son empreinte de pas sur le sable. Certes, le recours aux périphrases marque la difficulté rencontrée par les singes pour manier les notions abstraites. Doogie décompte donc le passage du temps au moyen de quantifications métonymiques indexées sur des supports matériels comme les éphémérides (« Lorsque le jour d'après est tombé du calendrier », 122). Ces indices lexicaux signalent ainsi que le système conceptuel véhiculé par la langue lui demeure en partie étranger. La technique reste toutefois indicielle. Malgré ces résistances que manifeste Doogie à l'encontre du découpage anthropologique que lui impose l'usage du langage humain, le texte peine à inventer d'autres termes, une autre grammaire qui rendraient véritablement compte d'une vision simiesque du monde. C'est que la difficulté n'est pas seulement d'ordre linguistique et littéraire, mais avant tout épistémologique. Comme le souligne la célèbre formule de Wittgenstein – « Quand bien même un lion saurait parler, nous ne pourrions le comprendre », sans doute est-il impossible de se projeter dans l'esprit d'un membre d'une autre espèce.¹² Dans *Mémoires de la jungle*, cet obstacle est habilement contourné du fait que Doogie n'est plus (et n'a jamais été) un animal sauvage totalement étranger au monde humain. La démarche de Garcia n'a d'ailleurs pas de prétention éthologique ou zoologique, même si son travail est

sérieusement documenté. Son projet demeure une expérience romanesque et un exercice d'écriture, et il comporte même une dimension ludique comme en témoigne l'humour des périphrases métaphoriques prêtées à Doogie. Ainsi du « je cherche le oui ou le non de la lumière » (119) métaphorisant l'interrupteur. L'orientation inversée des pôles nature-culture revêt une dimension comique, car le singe Doogie décrit la nature – qui lui est inconnue – en référence à la culture humaine qui est la sienne. Les méandres de la rivière lui évoquent donc un lacet de chaussure (86) et l'oreille enroulée du chien une crêpe au fromage (115). Certaines déformations de mots et de noms sont empreintes d'un humour dont on ne sait jamais s'il est volontaire ou non (comme les bonobos appelés Bonobob ou Bob ou Doogie rebaptisant les macaques qu'il déteste en Macaca). De même, le nom du vaisseau spatial qui relie la Terre aux stations orbitales – Charles le Bigleux, est à l'évidence un clin d'œil carnavalesque au Beagle, navire à bord duquel Charles Darwin effectua son tour du monde. Garcia s'installe donc sur le terrain du non-sérieux, tout en jouant le jeu du romanesque. Lorsqu'à la suite d'un crash et au terme d'une errance douloureuse Doogie retrouve enfin le site du zoo, sa découverte des ruines abandonnées confère à ses métaphores un surplus de valeur émotionnelle : « au sommet du cadavre d'escalier grimpe le souvenir des balustrades » (302) ou encore : « sur les débris, la jambe des tables, la main des portes, les cheveux des rideaux, le crâne des plafonds de plâtre, boucles d'oreilles des lustres, ils attendent » (305).

- 20 Les défaillances linguistiques du chimpanzé trahissent ainsi une sensibilité qui rémunère le défaut de sa langue : « Mais Janet, je dis pour lui faire plaisir, tu es si belle ce soir comme. Et je ne trouve pas le comme de sa beauté. » (266) De sorte que l'éveil de la conscience de Doogie passe par l'éveil de sa conscience linguistique. En témoignent encore ses néologismes, le paradigme le plus riche concernant l'idée de « renaturation », qui désigne le retour à la nature des animaux échappés du zoo. Les termes d'abord opaques (la *rnature*, l'*arnimal*...) déclinent ainsi une polysémie chargée d'enjeux : l'art-nature, l'art-nimal, l'a- ni mal...
- 21 L'animal ne se trouve donc plus réduit comme dans la tradition à constituer un pur prétexte à invention poétique ou à figurer une vérité morale sur le monde des hommes. Le travail sur la langue auquel se livre ici Garcia demeure bien subordonné à une réflexion sur ce que l'animalité fait/ferait à la langue, mais aussi aux transformations profondes que ne manque(ra)it pas d'induire, chez un animal, l'acquisition du système de pensée anthropocentré véhiculé par le langage humain. L'animal littéraire contemporain est bien devenu un centre d'intérêt en soi, dans son animalité même, et non plus un simple artifice narratif pour dire la société humaine.

Métaphysique du singe : ce que la parole fait à l'animal

- 22 Les questionnements philosophiques sous-jacents au roman de Tristan Garcia ancrent historiquement son traitement littéraire de la question du langage animal. Certes, la menace d'une extinction totale des espèces animales sur la planète hante l'arrière-plan du roman. Mais ce qui relie sans doute le plus ce récit à l'ère de l'anthropocène, c'est la représentation de l'arrogance de l'humanité dans sa manière de concevoir ses relations avec les autres espèces. *Mémoires de la jungle* interroge ainsi la forme de violence que représente, pour les animaux, l'apprentissage d'une langue humaine. Garcia déclare :

[...] le personnage, le singe, de manière ironique ne peut pas faire autrement que parler la langue des maîtres, puisque le langage est strictement humain. [...] Et la question est justement là, qui est une vieille question littéraire – *comment se donner*

*une subjectivité en parlant la langue des maîtres ? Comment en devenir un sujet ? Et cela est aussi l'une des aventures du livre.*¹³

- 23 Doogie se trouve piégé dans cette alternative : « Soit il perd le langage, mais il perd l'humanité aussi. Soit, il incorpore le langage humain, mais il perd son identité » (*ibid.*). Le personnage est empêtré, empêché dans le langage et les discours humains qu'on lui a inculqués. Les leitmotivs, motifs obsessionnels – « Sois fidèle à l'humain » (*passim*) – sont en effet le symptôme et la marque d'une forme d'endoctrinement. Son sentiment d'imperfection est constamment entretenu par les fausses formules de commisération avec lesquelles on s'adresse à lui : « pauvre monkey », « pauvre Doogie ». Avec le don de la parole, lui a été donnée l'angoisse existentielle d'une identité brouillée : « qu'est-ce que je suis, qu'est-ce qui est moi [...] je n'en sais rien » (73) ou encore « Qui est Doogie, qui je ? » (153). De retour dans la jungle, sa maîtrise du langage ne lui est d'aucune utilité pour assurer sa survie quand ses aptitudes animales lui font, quant à elles, cruellement défaut. Partiellement humanisé, il ne se reconnaît pas dans une nature vécue comme chaos, désordre, saleté, et comme déchéance, conception de la nature qui ne manque pas d'interpeller... Tristan Garcia propose une fable métaphysique où l'animal humanisé par l'acquisition du langage humain est rendu apte à confier ses états d'âme d'être hybride bloqué sur le seuil entre animalité et humanité.
- 24 Au fur et à mesure que Doogie erre dans la forêt à la recherche de l'emplacement du zoo, son langage se déconstruit et sa renaturation/re-animalisation se traduit par une perte progressive des structures syntaxiques. Ses énoncés sont de plus en plus chaotiques : « Plus jamais ici, j'étais marche et où-je ? J'ou je vais » (342). Le livre s'articule ainsi sur deux processus symétriques mais narrativement entrecroisés par l'alternance des sections « mémoires » (où se trouve dépeint le processus de désanimalisation-humanisation par l'éducation et l'apprentissage du langage articulé) et des sections « jungle », qui mettent en scène la renaturation par la réintroduction accidentelle en milieu naturel.¹⁴ Or, ces deux versants aboutissent à un double constat d'échec.
- 25 La leçon la plus pessimiste du livre est sans conteste la découverte que Janet n'a jamais considéré Doogie que comme un sujet d'expérience. Pire, elle s'est fourvoyée sur la capacité du chimpanzé à parler et à exprimer une intériorité : « Il baragouinait, il signait, il s'agitait, il m'aimait bien, j'en suis sûre. Qu'est-ce qu'il avait en tête, ce pauvre chimpanzé ? » (360). Le lecteur s'aperçoit ainsi, dans le dernier chapitre dont Janet est la narratrice, de l'erreur de Doogie qui croyait en l'affection sincère de Janet et en leur capacité à construire, grâce au langage, un véritable échange. Janet concède tout au plus avoir éprouvé quelques doutes :
- Parfois, je me souviens, j'étais troublée en le côtoyant au point de me demander s'il ne croyait pas pour de bon parler et s'il ne croyait pas que je le comprenais parfaitement, alors qu'il n'y avait jamais que ces bribes de protosyntaxe et ces expressions toutes faites, trafiquées pour l'écran de son ordinateur et qui apparaissaient aux riches gogos, aux gens d'en haut, comme la traduction instantanée de ce qu'il pensait. Il était évident pour nous qu'en dehors des profondes interactions qui nous liaient il n'existait pas de réel langage déterminé qu'il maîtrisât et qu'il exprimât. Mais il me semblait en le serrant contre moi, en le voyant sans cesse gesticuler avec la main qu'au-delà de son mutisme et de sa surdité simiesque à l'humanité il était convaincu de vraiment communiquer. (361)
- 26 Dès lors, seul le lecteur du récit de Doogie saura qu'il parlait vraiment. L'hypothèse fictionnelle retenue par Garcia postule donc l'erreur des chercheurs qui contestent l'intérêt des expériences menées auprès des singes dit « parlants » et qui affirment que «

si les singes parlent, ils ne disent rien ». ¹⁵ Garcia impute aux protocoles fautifs qui commandent ces expérimentations leur incapacité à susciter une authentique communication avec les animaux. Le roman se referme sur l'affirmation paradoxale de sa double fictivité, puisque Janet déclare : « Je sais de quelle illusion j'étais la proie, et elle m'aveugle encore aujourd'hui, lorsque je le vois. *Comme si* je lisais en lui un récit *qu'il ne pourrait pas me faire et qui n'a jamais existé* » (361). Ainsi se termine un livre qui clame en quelque sorte lui-même son impossibilité : il ne peut y avoir de Mémoires de la jungle. ¹⁶

- 27 La question du souvenir que laisseront les animaux vient hanter la fin du texte. La représentation de la nature à l'ère de l'anthropocène emprunte ici une nouvelle fois la forme d'une fable d'anticipation en forme d'avertissement : « Je vous laisse à présent [...] profiter librement de l'exposition, de votre bref mais intense séjour sur notre vieille Terre et de ces images, ces hologrammes mélancoliques et ces artefacts qui constituent notre unique souvenir ténu de ce qu'ils furent pour nous – les singes. » (MJ, 349). Janet reconverte en promotrice d'un musée-mémorial des animaux éteints admet cependant : « j'ai permis au Museum d'exister, car je n'aurais pas pu vivre sans au moins l'image, l'idée, le souvenir des animaux. » (MJ, 350)
- 28 Si le spectre d'une biosphère bientôt amputée d'une large part du vivant hante aussi l'œuvre de Marie Darrieussecq, son œuvre témoigne toutefois d'une tout autre démarche artistique. ¹⁷ La figuration animale est une constante dans son œuvre où elle prend bien d'autres formes que celle bien connue de la métamorphose carnavalesque de son héroïne en truie dans *Truismes* (1996). Ainsi, l'exploration des états mentaux où l'esprit est submergé par les sensations et les émotions saisies à un stade pré-verbal constitue l'un des terrains narratifs privilégiés dans son œuvre romanesque. Il n'est donc guère surprenant que les processus mentaux non-linguistiques ayant pour siège des animaux défient son désir d'écriture. Que peuvent bien voir, penser, sentir les animaux, s'interroge Marie Darrieussecq ? Et comment dire l'autre sans parler à sa place, comment le faire parler sans lui assigner un langage qui n'est pas le sien ? ¹⁸ Marie Darrieussecq fait le choix de rester au cœur du langage humain, de la langue, mais pour la mettre au service d'une sorte d'exercice mental. Un passage du *Mal de Mer* nous permettra d'exemplifier comment l'art narratif et le style littéraire se trouve fécondés et transformés par les nouvelles thématiques animales ancrées dans les préoccupations de l'époque contemporaine.

Requiem pour un requin dans *Le Mal de Mer* de Marie Darrieussecq ¹⁹

- 29 La menace d'extinction de nombreuses espèces nourrit une vive curiosité à l'égard des animaux, dont témoigne la qualité et le succès des documentaires animaliers, y compris à l'égard des espèces *a priori* les moins dotés d'un capital de sympathie. L'épilogue du *Mal de mer*, roman publié en 1999 chez POL, présente ainsi un long passage où la narration adopte le point de vue d'un requin. Le traitement stylistique et éthique de la scène renouvelle profondément la tradition attachée aux représentations de cet animal et témoigne des mutations à l'œuvre dans les représentations de la nature à l'époque contemporaine. ²⁰

Devenir-requin et focalisation interne²⁷

- 30 Tout au long du roman, la narration à la troisième personne fait alterner, sans les signaler, des séquences en focalisation interne centrées sur les différents personnages de l'histoire. Le passage qui nous intéresse fait suite à une longue scène de nage dans les rouleaux qui prenait pour centre focal le personnage de la jeune mère, protagoniste du récit. Or, à la faveur d'une sorte de « fondu enchaîné énonciatif²² », Darrieussecq non seulement dissimule le changement de centre de perspective narrative mais gomme en outre le franchissement de frontière entre espèces :

L'océan est devenu la mer, avec des remous, un courant qui se précise en houle vers la côte. Les signaux d'alerte se font de plus en plus violents, la chair bat sous l'alarme, l'eau gicle plus vite sous les larges ouïes. Le corps monte et descend, la terre fait son bruit, casse l'eau, gronde, ronfle, énorme et arrêtée comme un prédateur. Maintenant, sa caudale s'arquerait-elle au maximum, le large est devenu inaccessible. L'alarme se tait, tout est silencieux dans le grand mouvement des vagues. La fatigue a remplacé la faim. Le vide ouvert sous ses fanons usés semble s'être clos peu à peu, la mer ne le traverse plus, elle rencontre un obstacle au fond du ventre, un calme. Les muscles n'ont plus à se mouvoir pour échapper à cette faim, le corps se laisse porter comme une bouée. (MM, 114-115)

- 31 Les nombreux éléments de continuité thématique et narrative induisent d'abord à inférer la poursuite d'un récit focalisé par la nageuse, ménageant un bref temps de flottement dans l'attribution des sensations. Ce laps d'indécision est suffisant pour que s'instaure une identification fictionnelle au personnage focalisateur, identification suscitée par le sentiment d'empathie face au danger qui le menace (« signaux d'alerte », « La chair bat sous l'alarme »). La mention des *ouïes* et de la *caudale*, suivie par celle des *fanons* avertit toutefois rapidement le lecteur d'un changement de centre de perception : poisson ou mammifère marin, son espèce exacte n'est à dessein pas précisée.²³ Les données spatiales permettent de situer ce centre focal en immersion dans la mer, son regard se portant alternativement vers le fond, puis vers la surface :

Au *fond*, dans le trou, les calamars géants attendent, grands cadavres blancs traversés, par secousses, de rougeoyantes décharges de sang. *Beaucoup plus haut*, quelques lueurs bleues se prennent aux écailles de poissons transparentes. Les algues, ensuite, sont de plus en plus vertes. Un allègement féroce, un souffle rafle l'eau, une falaise monte, la lumière s'étend, végétale, les pointes bleues grandissent et *plongent vers la surface* de longues lames pailletées. (MM, 115)

- 32 Si certaines notations pourraient émaner d'un observateur extérieur (« le corps monte et descend », « le corps se laisse porter comme une bouée »), d'autres font en revanche état de sensations internes et réfèrent à la physiologie du poisson : « l'eau gicle plus vite sous les larges ouïes », « la mer ne le traverse plus, elle rencontre un obstacle au fond du ventre ». Le réseau serré d'informations sensorielles étrangères à un éprouvé corporel humain, ainsi que les notations et jugements rendant compte du point de vue perceptif du poisson (« une falaise monte ») jalonnent la narration en focalisation interne :

Le plancton s'épaissit, *on peut paître ici, la gueule ouverte*, nager dans la nourriture et la chaleur, dans les crevettes minuscules qui, d'un coup, semblent plus nombreuses que le grain de l'eau. La falaise marque un ressaut, la mer est une bouillie, elle chauffe au plat du continent. (MM, 115)

- 33 Le texte est donc soigneusement construit pour tout à la fois rendre compte du point de vue du poisson et susciter une identification fictionnelle trans-spécifique. L'usage du pronom *on* marque le récit empathisant : sa valeur d'indéfini indétermine et fusionne

dans une généricité non marquée en termes d'espèce l'agent du procès. Le *on* inclusif sollicite la subjectivité du lecteur en maintenant celle de l'énonciateur, source du point de vue, à un niveau émergent non disjonctif : « on peut paître ici ». Outre le sentiment de fluence temporelle, le présent donne l'impression que les événements se produisent au moment même où ils sont énoncés. De plus, l'emploi du présent place l'esprit du lecteur en synchronie avec celui du poisson, générant le sentiment de partager « en direct » ses sensations et de l'accompagner dans son parcours. Enfin, la présence du terme *humains* (115) et la périphrase qui les métaphorise en « phoques nus », soulignent un point de vue étranger à notre espèce, de même que les notations de perceptions qui réfèrent à un appareil sensori-moteur non humain :

Sa ligne de contact frémit légèrement, perçoit, du côté d'une dépression de sable, la présence ténue des humains, la chaleur de ces phoques nus. Ils sont plusieurs, un petit groupe dans l'eau tiède, à jouer avec les vagues près du bord. Des moteurs cognent, l'eau rend de brefs à-coups, une colonie s'est installée ici. Ses latérales prennent un dernier appui, la plage est évitée. La falaise est très proche maintenant, elle renvoie de front les émissions radars : une masse argileuse, émergée, travaillée d'eau, de grottes, d'écoulements, de failles, de masses magnétiques et de métal tombé du ciel. (MM, 115-116)

- 34 Malgré la défamiliarisation qui résulte de la mention d'un vécu corporel étranger aux sensations humaines, ce qui est recherché n'est manifestement pas une maximalisation de l'altérité animale. Les procédés indifférenciant la barrière entre espèces sont tout aussi prégnants, et nombre des sensations évoquées pourraient être éprouvées par un nageur ou un plongeur. Il en va de même des procès psycho-physiologiques que sont la fatigue, l'alarme, la panique et la douleur :

Son dos affleure, l'air est d'une sécheresse brutale, le vent plie sa dorsale et fait gîter le corps vers les rouleaux. Les sonars échouent désormais à reconnaître le haut du bas, le Nord du Sud. Un rocher lui incise profondément le cuir. Ses flancs heurtent le sable, les vagues se retirent ; le poids des muscles, lentement, l'étouffe, les ouïes s'affaissent sous leur propre ampleur. La terre est rude, impérieuse, enfoncée sous le ventre ; le sol vire, sous un soleil fixe. » (MM, 116)

- 35 Il apparaît donc que ce qui est d'abord recherché, c'est simultanément une défamiliarisation sensorielle et une identification empathique.

Anatomie d'un point de vue

- 36 Même si l'identification précise du poisson en tant que requin n'interviendra qu'en toute fin de passage, produisant des effets de lecture rétro-actifs, il n'en demeure pas moins que ce à quoi procède le texte, c'est bien à une expérience de lecture qui conduit le lecteur, sans le savoir, à se projeter imaginativement dans la peau d'un requin, à s'identifier à lui par le fait que le récit l'invite à partager ses sensations. Le récit confère en effet une épaisseur fictionnelle à l'acte même de sentir : placé dans la position mentale du requin, le lecteur doit procéder à des calculs inférentiels afin d'interpréter les perceptions mentionnées. Le choix de la focalisation interne élude même, en l'implicitant, le moment le narrativement le plus intense, c'est-à-dire l'agonie du requin. De fait, rien n'indique que celui-ci ait conscience qu'il va mourir. « Son dos affleure » implique seulement un faible niveau d'eau et la mention de la sécheresse de l'air et du vent signalent que le poisson n'est plus immergé. Les blessures infligées par le rocher et la sensation du sable sous les flancs et le ventre sont donc le récit indirect d'un échouage, de même que les sensations d'étouffement disent l'asphyxie de l'animal. On mesure ainsi

combien le dispositif énonciatif, qui tient tout entier au choix du point de vue, est essentiel à l'effet du texte.

37 La fiction se fait activité spéculative et propose l'expérimentation fictive d'un autre monde subjectif, d'un vécu animal dont l'intériorité et l'identité ne se définissent pas par une introspection tournée vers le moi. L'intériorité animale qui nous est ici donnée à imaginer est avant tout une intériorité organique qui se définit comme relation à son environnement. Corps immergé dans son milieu, l'animal aquatique constitue en quelque sorte un parangon de l'être animal en osmose avec son *Umwelt*. Ce terme emprunté à Uexkull, biologiste allemand pionnier de l'éthologie, désigne « le monde propre » à chaque espèce, avec son espace perceptif et actantiel spécifique.²⁴ Or, pour l'animal marin en immersion dans l'eau, bouger et sentir, penser et agir sont indissociables, comme le manifeste la subordination implicite sous-jacente à la parataxe formelle : « Ses latérales prennent un dernier appui, la plage est évitée ». Non seulement le roman se donne ainsi les moyens de mettre en scène toute la richesse d'une conscience perceptive, mais Marie Darrieussecq invente ce que l'on pourrait appeler une variante physiologique du flux de conscience. La focalisation interne, parce qu'elle se concentre ici sur les sensations, se démarque de tout effet de voix et permet de proposer une représentation littéraire d'un point de vue animal sans l'anthropomorphiser par l'attribution d'un quelconque discours, fût-il intérieur. L'aporie littéraire de donner à entendre verbalement une pensée animale, parce que cette proto-pensée est par essence non linguistique, se trouve résolue par un déplacement énonciatif qui neutralise l'impossibilité logique.

38 Mais il faut revenir sur le choix de l'animal : un requin affamé, fût-il un requin pèlerin se nourrissant uniquement de plancton, n'est pas l'animal auquel le lecteur se trouve *a priori* le plus enclin à s'identifier. C'est que depuis Jules Verne et Lautréamont, l'image de l'animal a connu une singulière évolution. On ne compte plus les documentaires consacrés à ces poissons fascinants, qui œuvrent pour la plupart à la réhabilitation de ces animaux menacés, à l'instar des prédateurs terrestres comme le lion, le loup ou encore l'ours. À l'ère de l'anthropocène, les espèces menacées d'extinction jouissent d'un regain d'intérêt et de sympathie, de sorte que ce choix du requin comme animal avec lequel s'identifier signe l'appartenance du texte de Darrieussecq à cet âge contemporain. L'épilogue de l'épisode ménage un retour brutal à un point de vue humain :

Elle semble se moquer complètement de ce machin qui agonise au pied des badauds. [...] Pour écouter l'employé du Musée de la Mer, les journalistes, l'instituteur et les enfants ont interrompu la chaîne qu'ils formaient à coups de seaux autour du requin. De larges plaques brunes le parcheminent peu à peu, il s'évapore, bientôt il va tomber en poudre à l'égal des méduses dont on retrouve seulement, à marée basse, une couronne de sels noirs autour d'un puits de sable. [...] L'affreux machin couine et halète, à croire qu'il a des poumons, sa bouche entravée de fanons est ouverte au maximum, la langue est noire, gonflée, il cherche l'air. (MM, 118-119)

39 La nature et les animaux – fussent-ils ceux dotés d'une réputation moins sympathique que les dauphins ou les pandas – font désormais l'objet, en littérature, d'une attention empathique que l'identification fictionnelle (*via* la focalisation interne et la technique du point de vue) contribue à forger.

40 Comment dire l'autre sans parler à sa place, sans lui assigner un langage qui n'est pas le sien ? Marie Darrieussecq apporte une réponse originale à ces questionnements tout aussi éthiques que littéraires et qui s'étendent bien au-delà de la sphère de l'animal :

Parler *pour*, voilà ce que peut être le témoignage imaginaire. Parler pour celui qui n'a pas la parole, pour celui qui est empêché de parole. Pour les enfants. Pour les

dépossédés. Pour les fous. Pour les morts. Non pas faire parler les morts, ni parler à leur place, mais parler *pour* eux. Vers eux.*

Cela demande une écriture. Et une éthique de l'écriture.²⁵

- 41 Comme le rappelle Anne Simon, « portant la langue à son plus haut degré de figuralité, de polysémie et de complexité, [la littérature] peut apparaître comme le comble du langage, et d'une certaine manière (provisoirement logocentrique), le comble de l'humain. Pourtant, la complexité linguistique à l'œuvre au sein de la littérature n'est pas un obstacle à l'expression de l'altérité, mais son moyen le plus assuré. »²⁶ Avec la zoopoétique, un élan théorique est donné à l'étude de textes qui, par leur valeur littéraire intrinsèque, sont parmi les meilleurs ambassadeurs d'une pensée de la nature et des animaux. Sans doute la littérature de l'anthropocène reste-t-elle encore à écrire. Toutefois, la production contemporaine semble déjà témoigner d'un *tournant animal*, si l'on en juge par le nombre d'œuvres parues ces dernières années et qui intègrent ces enjeux sociétaux à la matière romanesque.²⁷ Mais c'est par la puissance de la fiction et de ses propositions d'écriture que la littérature peut *donner à penser* un point de vue animal tout en respectant le « silence des bêtes ». ²⁸

NOTES

1. Pour d'autres analyses, voir Sophie Milcent-Lawson, Tentatives de représentation d'un point de vue animal dans la fiction française des XX^e et XXI^e siècles, ouvrage en préparation. Sur l'actualité des publications et manifestations autour des animaux, consulter le carnet de zoopoétique animé par Anne Simon, animots.hypotheses.org

2. La sentience est un concept central en éthique animale. Issu du participe présent *sentiens* « ressentant », du verbe latin *sentio*, ce néologisme emprunté à l'anglais désigne « la capacité d'un individu à éprouver le plaisir, la douleur et la souffrance de manière subjective et singulière. » (Corinne Pelluchon, in postface à Kymlicka, Will et Donaldson, Sue, *Zoopolis. Une théorie politique des droits des animaux*, [2011] Paris, Alma éditeur, 2016, p. 368).

3. Cette simplification de sa pensée ne lui rend pas tout à fait justice. En effet Descartes ne prône aucunement un asservissement de la nature aux seuls besoins de l'homme, et moins encore un usage irresponsable de ses ressources. Le terme « maîtres » est moins à entendre en termes de domination qu'en celui de maîtrise. Descartes promeut une étude approfondie de la nature permettant d'en tirer des bienfaits. Voir René Descartes, *Discours de la méthode*, tome 1, VI^e partie.

4. Dans les citations, sauf indication contraire, c'est nous qui soulignons.

5. « Le spécisme est un préjugé ou une attitude de parti pris en faveur des intérêts des membres de sa propre espèce et à l'encontre des intérêts des membres des autres espèces » (Peter Singer, *La Libération animale [Animal Liberation, 1975]*, trad. Louise Rousselle, Paris, Grasset, 1993, p. 36.)

6. Il n'y a par exemple pas de tentative de « langue animale » chez Kafka, ni dans « Le terrier » ni même dans *La Métamorphose*. C'est toutefois méconnaître les quelques tentatives dont témoigne l'histoire littéraire : voir Sophie Milcent-Lawson, « Imaginaires zoolinguistiques : des langues animales dans la fiction littéraire », *Itinéraires*, « Discours animal. Langages, interactions, représentations », M.-A. Paveau, C. Ruchon dir., 2020/1, à paraître.

7. Voir « Les langues animales dans la fiction », conférence de Tristan Garcia au Centre Pompidou, Paris, 1^{er} mars 2013.

8. Voir leur étude dans Sophie Milcent-Lawson, « Imaginaires zoolinguistiques », *Itinéraires* 2020/1, article cité.
9. Hou, houh houh, « je hooouunh! » (p. 326), « Aaaa-Ou-Ounh. Et je ne dis rien. » (p. 328).
10. La gorille Koko associe ainsi deux signes en ASL pour créer un nouveau mot composé par métaphore, comme on peut le voir dans « Conversations avec Koko le gorille » (<https://www.dailymotion.com/video/xv0c67>) ou dans le film documentaire de Barbet Schroeder, *Koko le gorille qui parle* (1978). Koko y désigne ainsi un biscuit rassis comme un *cookie-rock* et appelle la bague de Penny Patterson : *finger-bracelet*. Ce ne sont pas les seuls exemples attestés.
11. « À mon sens, il y a dans le langage de Doogie des moments d'adresse où moi-même je me sentais plus adroit avec son langage qui fonctionnent très bien, mais qui placent le texte face au paradoxe que si cela fonctionnait trop bien tout le temps, cela aurait donné une sorte d'être extrêmement savant, maîtrisant si bien la langue qu'on n'aurait plus pu y croire [...] il fallait une chute, ou quelque chose qui ne marche pas bien, pour que cela retombe et que l'on apprenne qu'il ne maîtrise pas totalement son langage. » Maria Bettina Ghio, « Mémoires de la Jungle : langue, fiction et question animale ». Entretien avec Tristan Garcia. Revue *Contretemps*, 9 novembre 2010. En ligne sur : <https://www.contretemps.eu/memoires-jungle-langue-fiction-question-animale>
12. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* [1953], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2004, imp. 2014, p. 313.
13. Maria Bettina Ghio, « Mémoires de la Jungle : langue, fiction et question animale », article cité.
14. « Mémoires » est ici utilisé comme un anglicisme pour *memories*. Le titre du roman éveille ainsi un double écho intertextuel à la fois au *Livre de la Jungle* de Kipling, et aux *Mémoires d'outre-tombe*, T. Garcia ayant d'ailleurs songé au titre *Mémoires d'Outre-Jungle* avant d'y renoncer.
15. Dominique Lestel, *Paroles de singe. L'impossible dialogue homme-primate*, Paris, La Découverte, 1995, p. 189.
16. Manière habile là aussi pour Garcia de lever l'objection selon laquelle, Doogie s'exprimant en langage gestuel, on voit mal comment le texte que nous lisons a pu être fixé par écrit. C'est que, nous répond l'auteur par une pirouette, ce texte n'existe pas et n'a jamais existé.
17. Voir par exemple « Tu verras sans doute la fin des animaux, lui dit son père. Il n'y aura plus que les animaux utiles. Comestibles ou décoratifs. Survivront les rats et les moustiques. Et les mouettes. » (M. Darrieussecq, *Clèves*, Paris, POL, 2011, 56) ou encore « Ce qui restera au bout du bout, c'est les cafards. Leur carapace est un abri antiatomique. Ils peuvent survivre sans eau et sans manger. La planète sera peuplée de cafards qui ramperont dans un désert. Et tu sais quoi ? ça ne changera pas grand chose. » (*ibid.*, p. 57).
18. Telles étaient les questions auxquelles ce colloque invitait à réfléchir.
19. Marie Darrieussecq, *Le Mal de mer*, POL, 1998, désormais agrégé MM. C'est nous qui soulignons. Notre titre fait allusion à la fausse étymologie populaire qui associe *requin* à *requiem* : « poisson très dangereux, ainsi nommé parce que, quand il a saisi un homme, il ne lâche jamais sa prise et il ne reste plus qu'à faire chanter le requiem pour le repos de l'âme de cet homme-là », lit-on chez Huet. (Voir TLFi).
20. Pour une synthèse, voir Olivier Leplâtre, entrée « Requin », dans *Dictionnaire des animaux de la littérature française. Hôtes des airs et des eaux*, C. Füg-Pierreville, C. Lachet et G. Lavorel (dirs), Paris, Honoré Champion, 2015, p. 401-408.
21. Allusion au concept deleuzien de « devenir-animal ». Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, plateau 10.
22. Voir Alain Rabatel, « Fondus enchaînés énonciatifs. Scénographie énonciative et point de vue », *Poétique*, n° 126, 2001, p. 151-173.
23. Si l'apparition du nom *requin* est retardée (l'espèce ne sera mentionnée que trois pages plus loin), c'est que le point de vue adopté étant celui du centre de perspective, il est logique qu'il ne reçoive pas de dénomination extérieure ; mais c'est aussi que cette espèce pâtit d'une réputation

qui inhiberait toute projection empathique. Darrieussecq prend donc soin de taire son nom. On notera que la sensation de faim est ici associée à un ressenti de manque et de malaise auquel le lecteur peut dès lors s'identifier.

24. Jacob von Uexkull, *Monde animal et milieu humain*, traduit de l'allemand par Charles Martin-Freville, préface de D. Lestel, [1956], Bibliothèque Rivages, Payot & Rivages, Paris, 2010.

25. M. Darrieussecq, *Rapport de police*, Paris, POL, 2010, p. 255.

26. Anne Simon, Carnet de recherche *Animots*. <https://animots.hypotheses.org/zoopoetique>

27. Voir Sophie Milcent-Lawson, « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », *Pratiques*, n° 181/182, juin 2019 et *Tentatives de représentation d'un point de vue animal dans la fiction française des XX^e et XXI^e siècles*, op. cit.

28. Voir Elisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes*, Paris, Fayard, 1998.

RÉSUMÉS

Cette étude examine trois tentatives romanesques contemporaines qui s'efforcent de rendre compte d'un point de vue animal. Dans *Défaite des maîtres et possesseurs* (Seuil, 2016), Vincent Message met en scène une humanité détrônée par une nouvelle espèce. L'humain y devient l'emblème de tous les animaux élevés à des fins de consommation alimentaire. L'inversion des rôles et le simple décadage pragmatique des discours justifiant la domination d'une espèce sur les autres permettent ainsi de dénoncer la domination anthropocentriste sur l'ensemble du vivant. Le roman de Tristan Garcia imagine une planète désertée par les humains et où les animaux sont en voie d'extinction totale. *Mémoires de la jungle* (Gallimard, 2010) a pour narrateur un chimpanzé rescapé d'un programme de recherches humain. Doogie raconte son histoire dans une sorte de testament retraçant sa relation aux hommes, aux animaux et à la nature. Le projet romanesque, qui fait le choix d'un narrateur animal, place au cœur du livre la question du langage. Enfin, dans l'épilogue du *Mal de mer* (POL, 1998), Marie Darrieussecq s'empare de la question de la représentation d'une subjectivité animale en proposant une longue scène en focalisation interne dont le centre de perspective est un requin. Désolidarisant la technique du point de vue de celle de la polyphonie, par un refus radical de tout « effet de voix », la romancière y invente le flux de conscience physiologique.

This analysis examines three different contemporary literary projects that attempt to account for the animal point of view. In *Défaite des maîtres et possesseurs* (Seuil, 2016), Vincent Message shows what would happen if humans were superseded by a new species. Humans become the emblem of all animals raised for food consumption. The reversal of roles and the simple pragmatic shift in the subject-object relation in discourses justifying the domination of one species over others allow for a denunciation of the anthropocentric domination over the entire range of living organisms. In *Mémoires de la jungle* (Gallimard, 2010), Tristan Garcia conceives of a planet deserted by humans and where animals are on the verge of total extinction. The novel's narrator is a chimpanzee who survived a research program led by humans. Doogie tells his story in a sort of testimony that details his relationship with humans, with animals and with nature. By choosing an animal as his narrator, Garcia places the question of language at the heart of the book. Last, in the epilogue to *Mal de Mer* (POL, 1998), Marie Darrieussecq seizes the question of the representation of animal subjectivity and offers a long scene written with internal focalization that adopts the point of view of a shark. By separating the technique of point of view

from that of polyphony and by radically refusing any form of “voice effect” (“effet de voix”), the female novelist invents the stream of physiological consciousness.

AUTEUR

SOPHIE MILCENT-LAWSON

Maîtresse de conférences en langue et littérature françaises à l’Université de Lorraine (Metz), membre du CREM (EA 3476, équipe Praxitexte), et membre du réseau Animots, Sophie Milcent-Lawson travaille en zoopoétique sur la question du point de vue animal en littérature et prépare actuellement une HDR portant sur les représentations littéraires de la subjectivité animale dans la fiction française des XX^e et XXI^e siècles.

Sophie Milcent-Lawson is a lecturer in French language and literature at the University of Lorraine (Metz) and a member of CREM (EA 3476, team Praxitexte). She is a member of the Animots research networks and works in the field of zoopoetics with a particular interest in the question of the animal point of view in literature and is currently preparing a habilitation to direct doctoral theses that focuses on literary representations of animal subjectivity in 20th- and 21st-century French fiction.