

Annabelle Corinne Marie (UCT)

(MRXANN003)



Hybridité, Animalité et Métissage

La littérature francophone contemporaine entre parasitisme et devenir-autre

Thesis submitted for the award of the degree of Doctor of Philosophy in the
School of Languages and Literatures, French Section, University of Cape Town

Under the supervision of Professor Jean-Louis Cornille

(September 2015)

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

“Je suis une bête, un nègre”.

A Rimbaud

Table des matières

Déclaration contre le plagiat	5
Remerciements.....	6
Introduction.....	7
Résumé de la thèse	12
Chapitre 1 : Les animaux nous parlent	12
Chapitre 2 : Jeter sa langue au chien.....	12
Chapitre 3 : Tant de chiens	13
Chapitre 4 : La mémoire longue du porc-épic.....	14
Chapitre 5 : Métamorphoses féminines	14
Chapitre 6 : Une écriture férale	15
Chapitre 1 : Les animaux nous parlent	17
La question animale : états des lieux	18
Le silence animal.....	22
L'animal dans l'homme	24
L'animal comme être de fuite.....	25
La place des animaux dans les nouvelles écritures caribéennes	27
Chapitre 2 : Jeter sa langue au chien.....	29
Molosses	31
Meutes.....	34
Un Vieux-nègre	41
Chapitre 3 : Tant de chiens	47
Du Cynisme au Canisme	48
Comment avoir l'air beau ?	51
Chapitre 4 : La mémoire longue du porc-épic.....	58
Ceci n'est pas un chien	59
Un bouc épique	64
Retour à la littérature écrite.....	71
Chapitre 5 : Métamorphoses féminines	80
Une animale	81
Une auteure	93
Deux auteurs	98
Chapitre 6 : Une écriture férale	105
Un genre nouveau	106
Baudelaire encore.....	111
Conclusion	119
ANNEXE :	131
Charles Baudelaire (Le Spleen de Paris, 1867)	131

BIBLIOGRAPHIE.....	135
Corpus :.....	135
Principaux textes théoriques:.....	136
Autres sources :.....	137

Déclaration contre le plagiat

Je certifie qu'il s'agit d'un travail original et que toutes les sources utilisées ont été indiquées en leur totalité. Je certifie, de surcroît, que je n'ai ni recopié ni utilisé des idées ou des reformulations tirées d'un ouvrage, article ou mémoire, en version imprimée ou électronique, sans mentionner précisément leur origine et que les citations intégrales sont signalées entre guillemets.

Signature

Signed by candidate

 Date : 10/09/2015
Signature Removed

Plagiarism Declaration

This work has not been previously submitted in whole, or in part, for the award of any degree. It is my own work. Each significant contribution to, and quotation in, this dissertation from the work, or works, of other people has been attributed, and has been cited and referenced.

Signature

Signed by candidate

 Date : 10/09/2015
Signature Removed

Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier et dédier cette thèse à mon directeur, le Professeur Jean-Louis Cornille, pour sa patience et ses bons conseils. Un grand merci également à toute l'équipe de l'École Doctorale Régionale (EDR) pour les nombreux séminaires durant ces deux dernières années. Enfin, mes remerciements à ma famille et à mon ami qui ont su me prodiguer tout le soutien nécessaire.

Introduction

La littérature francophone, telle qu'elle s'est développée à partir des anciennes colonies françaises, en Afrique, dans les Antilles et dans l'Océan Indien, a été marquée par deux moments forts d'affranchissement à l'égard de la métropole : l'un, dans les années quarante, avec la négritude ; l'autre, plus récemment, avec l'essor de la créolité. Il serait cependant simpliste de croire que ce désir d'indépendance littéraire s'est en entier trouvé réalisé aujourd'hui. Loin de s'être complètement libérée de ses attaches premières, cette littérature dite postcoloniale demeure à l'heure actuelle toujours hantée par ses anciens modèles français : un certain degré de dépendance s'y laisse en effet repérer, dont témoignent la fréquence des thèmes du parasitage et de l'hospitalité. Nous essayerons de montrer que ces textes, tout en proclamant leur autonomie, restent fortement dépendants d'un lourd héritage français qu'en même temps ils réfutent. L'auteur francophone, particulièrement celui qui s'exprime dans des conditions postcoloniales, semble tiraillé entre deux héritages, le sien propre (souvent d'origine orale) et celui de son ancien maître (sous une forme écrite et dans une langue qui n'est pas entièrement la sienne). Il en découle toute une interrogation sur la notion d'identité, diversement exploitée, qui souvent transgresse les frontières habituellement mises en place dans la pensée occidentale. L'une de ces limites le plus souvent transgressée en littérature contemporaine est celle qui, depuis Descartes au moins, est maintenue entre l'homme et l'animal. C'est sur cette frontière, de plus en plus mince, telle qu'en interrogent de nos jours la validité les récits postcoloniaux menés en français, que portera notre travail.

Ce travail fait suite à une analyse que nous avons menée, en francophonie contemporaine, sur deux romans d'Alain Mabanckou, *African Psycho*¹ et *Verre cassé*², à partir de la notion de « parasitisme littéraire », considérée comme une manière de greffer son œuvre sur un corpus étranger. De fait, *Verre cassé* se définit par un recyclage à grande échelle de titres d'ouvrages littéraires réputés, selon une logique intertextuelle généralisée déjà à l'œuvre dans *African Psycho*. Si la littérature francophone s'est longtemps contentée de se mirer dans la littérature produite en métropole, on ne saurait évidemment limiter l'apport de la littérature francophone à une pure relation mimétique, un miroir déformant tendu vers la littérature française. En dépit de ses nombreux emprunts à la tradition française, cette littérature est parvenue à créer aussi un nouvel espace fait d'échanges réciproques et de métamorphoses : c'est ce que Homi Bhabha a appelé « l'espace tiers » de l'hybridité ou encore « espace métissé ». Face aux formes élémentaires du parasitisme, des procédures plus complexes se laissent en effet décrire où l'accent porte moins sur l'imitation que sur la transformation des données transmises : ce que Gilles Deleuze appelle un « devenir », par opposition à toutes les formes d'être, stabilisé s ou fixes. Aussi baserons-nous notre approche du phénomène d'hybridation ou de métissage sur les divers travaux effectués par Deleuze autour de cette notion du « devenir », expressément rattachée par lui à la nécessité dans laquelle se trouvent les minorités de fuir l'identité sous laquelle les fige le regard du Maître (homme, blanc, français, métropolitain) : à savoir les enfants, les femmes, les noirs, les métis – tous ceux qui aux yeux du Même sont l'Autre (ou encore : tout ceux dont l'identité est

¹ A. Mabanckou, *African Psycho*, Editions du Seuil, 2003.

² A. Mabanckou, *Verre Cassé*, Editions du Seuil, 2005.

définie par l'Un). Ce que Deleuze observe, c'est que ces différents devenir (devenir-femme, devenir-enfant, devenir-nègre, etc.), se laissent tous connecter à un devenir-autre plus souterrain : un « devenir-animal », que nous appellerons « animalisation », et qui ne repose nullement sur l'imitation, mais sur des métamorphoses constantes et des échanges mutuels. L'animalisation constituerait ainsi un cas particulier d'hybridation où un sujet déjà « mineur » déplace la problématique identitaire (par exemple un être mi-africain, mi-européen) vers un terrain plus mineur encore (un devenir mi-humain, mi-animal), dans le but de multiplier les échanges ou de brouiller les distinctions. Si nous nous intéresserons donc, parmi ces différents processus d'hybridation, plus particulièrement à l'animalisation (processus souvent négligé dans les études postcoloniales, pourtant en partie fondées sur les travaux deleuziens), c'est que cette dernière agit véritablement comme un accélérateur des processus de fuites, de pertes ou de dissolutions d'identité que nous chercherons à analyser dans notre corpus. L'animalisation, entendue dans ce sens, constituerait donc une issue créative par rapport à la relative stérilité à laquelle conduit le parasitisme littéraire

L'une des contestations les plus manifestes que réalise en effet le roman africano-antillais, est celle qui s'insurge contre l'assimilation du noir à une bête. C'est même la principale caractéristique du racisme que de dénier à l'autre sa dignité humaine. Et si on lâche des chiens sur les esclaves noirs, n'est-ce pas d'abord parce que les noirs sont perçus par leur maître comme des animaux ? Dans la première partie de sa réflexion, « L'animal qui en mange un autre et sa nourriture »³, Georges Bataille envisage l'animal comme habitant un monde

³ G. Bataille, *Œuvres Complètes*, XII, « L'animalité » Paris, Gallimard, 1988, p. 532

immanent, immédiat. Il poursuit sa réflexion en disant que « le caractère d'égalité de l'animal avec son milieu est donné dans une situation précise dont l'importance est fondamentale » : même si un animal en mange un autre, cela ne fait pas de lui un être supérieur. Il n'y a pas dans le cas de la proie une situation de subordonné ou de dominé. Selon Bataille, qui s'inscrit ici en faux à l'œuvre d'Orwell, *Animal Farm*, « les deux animaux demeurent semblables, s'ils sont l'un au-dessus de l'autre, c'est que leurs forces diffèrent quantitativement » (GB, 532). Dans le monde humain, cette situation est évidemment différente, mais le plus intéressant, c'est que Bataille fait ici référence au racisme, précisément :

Aucun animal n'en regarde un autre de la même façon qu'un Blanc regarde un Noir ou un honnête homme un condamné de droit commun. L'idée qu'a le Blanc de lui-même transcende celle qu'il se fait du Noir ; et de même l'idée qu'a l'honnête homme de lui-même, celle qu'il se fait du condamné. Mais s'il en mange un autre, un animal n'introduit de l'autre à lui-même aucune distance à partir de laquelle il serait possible de parler de transcendance. Il mange l'autre mais aucune affirmation de supériorité ne découle de cette différence. S'il traite l'autre en aliment, il en fait effectivement une chose, mais il ne peut s'opposer lui-même à cette chose qu'il mange. Il ne nie pas mais il ignore que cette chose fut semblable à l'être qu'il est intimement. De même il ne sait pas qu'il a fait de l'animal tué un objet. C'est seulement dans la mesure où nous sommes humains que l'objet, la proie comestible, est saisi comme une chose assez durable, ayant une place en certains lieux appropriés, et disponible à notre choix (GB, 532).

La compassion à l'égard des animaux ne saurait donc déboucher sur une vision « pacifiée » du monde animal : en aucun cas ne pouvons-nous faire abstraction de la « nature » animale sauvage. Et défendre les droits des animaux, c'est aussi respecter leur cruauté. Dans ces conditions, la distinction entre bons

chiens et molosses ou chiens sauvages ne dessine peut-être qu'une ligne de partage tout à fait imprécise et floue ; la véritable ligne de partage ne passerait pas entre chiens bons et méchants, par exemple, mais entre modes de représentation canine fixes ou mobiles. Elle concernerait la réversibilité du motif de l'animal, qui sans cesse bouge d'un pôle à l'autre, confirmant par là sa nature intrinsèquement double, à partir de laquelle toutes les métamorphoses deviennent possibles. Afin de vérifier cette hypothèse, nous travaillerons sur un corpus d'une dizaine de textes ayant paru ces quinze dernières années dans le domaine de la littérature francophone postcoloniale actuelle. Ce corpus se composera pour l'essentiel (sans toutefois omettre des textes « franco-français ») d'une dizaine de récits choisis parmi les œuvres des principaux représentants des trois domaines de la Francophonie postcoloniale (l'Afrique, les Antilles et l'Océan Indien) - à savoir Alain Mabanckou, Patrice Nganang, Patrick Chamoiseau et Ananda Devi, dont les textes retenus ont en commun cette présence de l'animalisation, et auxquels nous juxtaposerons pour cette même raison des textes de Marie Darrieussecq et de Jean Rolin. Si nous nous intéresserons, parmi les différents processus d'hybridation, plus particulièrement à l'animalisation, c'est que cette dernière agit comme un accélérateur des processus de fuites ou de dissolutions d'identité que nous chercherons à analyser dans des récits ayant en commun cette présence plus ou moins forte du devenir-animal. L'analyse de ces divers récits devrait nous permettre d'énoncer sur le roman francophone contemporain, et l'élan nouveau qu'il apporte dans le domaine d'expression française, des considérations neuves en rapport avec les questions sur l'identité et l'altérité qui y sont inlassablement agitées.

Résumé de la thèse

Chapitre 1 : Les animaux nous parlent

Alors que de nombreuses civilisations vivent ou ont vécu sur une base de coexistence avec le monde animal (au point qu'il n'existe à leurs yeux qu'un seul Tout-monde, défini par la Relation), la société occidentale, au moins depuis Descartes, s'est résolument écartée des animaux, les excluant au titre de bêtes, et ne tolérant leur présence qu'à titre domestique ou commercial. Depuis toujours, l'animal fut l'objet d'affabulation en littérature que ce soit dans la culture orale (africaine), écrite (occidentale) ou dans les dessins préhistorique d'animaux. Mais une constante s'en dégage : nous arrivons à qualifier l'animal qu'en fonction de sa relation avec l'homme, seule condition qui favorise un transfert d'affect envers l'animal. Et sur ce plan l'octroi de la parole aux animaux, auquel s'adonne si souvent la littérature, à travers fables et métamorphoses, constitue bien une arme à double tranchant, puisqu'elle nie l'animalité en même temps qu'elle humanise la bête.

Chapitre 2 : Jeter sa langue au chien

En général, les récits occidentaux ou empruntés à l'Occident, fournissent du chien une vision positifé , au contraire du loup, qu'ils chargent de toute la peur ancestrale éprouvée à l'égard de la bête. Mais dès qu'on s'écarte d'Europe pour aborder des sociétés marquées par de profondes tensions raciales, en

12

particulier par le souvenir de l'esclavage, le portrait littéraire de l'animal domestique, c'est-à-dire subalterne, change complètement. En effet, si l'imaginaire européen du gentil « toutou » relève d'un symbolisme confortant, la vision antillaise en est une, au contraire, empreinte de violence : le chien y est sauvage et dangereux – un molosse, pour tout dire. Si le marronnage antillais a été dès le dix-neuvième siècle fortement présent dans la littérature sur les Antilles, la poursuite des esclaves par une meute de chiens n'y a pas bénéficié d'autant de lumière. Dans *L'Esclave vieil homme et le Molosse*⁴, de Patrick Chamoiseau, un esclave finit par prendre la fuite. Et c'est dans sa fuite qu'il trouve à devenir éphémèrement « libre », poursuivi par le chien du maître avec lequel il entre en une étrange alliance, faite d'échanges mutuels.

Chapitre 3 : Tant de chiens

Dans *Temps de chien*⁵, roman de Patrice Nganang, l'écrivain camerounais tente de donner une voix aux minorités, par le biais d'un chien narrateur. En dépit de ses racines africaines bien ancrées, le roman reste néanmoins fortement inspiré de la lecture des textes européens. Au cœur de ce récit, se trouve un poème en prose de Baudelaire, « Les Bons Chiens »⁶, qui porte sur un thème similaire. Nous aurions tort d'assumer que la littérature mineure africaine est seulement occupée de son propre héritage : la littérature, en effet, n'a pas de frontière, se joue des limites, et dépasse les seuils.

⁴ Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le Molosse*, Paris, Gallimard, 1997.

⁵ Patrice Nganang, *Temps de Chien*, Paris Le Rocher, Motifs, 2001.

⁶ Voir l'annexe.

Chapitre 4 : La mémoire longue du porc-épic

*Mémoires de porc-épic*⁷, d'Alain Mabanckou raconte les agissements meurtriers d'un animal au service d'un homme rancunier dont il est le « double » maléfique. A sa sortie, le roman fut unanimement salué comme un hommage rendu à la grande tradition du conte africain – inaugurant un bref retour aux sources de la part d'un auteur plus aisément associé à la « migritude » d'aujourd'hui qu'à l'« oraliture » d'antan. Le récit nous est pourtant donné pour de l'écrit (c'est le sens du mot « mémoires ») ; et même pour de l'imprimé puisqu'il est suivi d'une lettre adressée à l'éditeur dans laquelle on apprend que l'auteur de ce manuscrit découvert posthument ne serait autre que Verre cassé, héros et narrateur du roman précédent de Mabanckou. La « parole » du porc-épic nous arriverait donc au travers d'un triple relais, Mabanckou se cachant derrière l'auteur fictif de son précédent roman, lui-même décédé et représenté par un tiers. Pourquoi ces écrans, ces filtres narratifs, et ce détour par une parole animalière ? Que se joue-t-il sous ces dédoublements successifs, si ce n'est peut-être une référence indirecte à un autre que soi comme source de l'écriture – ce que Mabanckou appelle un « autre lui-même » : on songe ici aux rapports de rivalité mimétique que son œuvre entretient avec *Temps de chien*, roman de Patrice Nganang.

Chapitre 5 : Métamorphoses féminines

Mais que se passe-t-il quand ces processus d'hybridation sont décrits d'un

⁷ Alain Mabanckou, *Mémoires de Porc-épic*, Paris, Editions du Seuil, 2007.

point de vue féminin, qu'on pourrait dire deux fois minoritaire. Afin de répondre à cette question, nous analyserons deux romans d'une romancière mauricienne, Ananda Devi, dans lesquels la métamorphose en animal est mise en avant: *Moi, L'interdite*⁸ et *La vie de Joséphin le fou*⁹, qu'on lira en parallèle à un roman de Marie Darrieussecq, *Truismes*, qui offre une perspective non plus postcoloniale, mais européenne sur un même thème : celui de la métamorphose animale. On peut se demander si la transformation d'un sujet subalterne en animal n'est pas une transposition du besoin de ces femmes de se transformer en écrivaines, un processus qu'elles n'arrivent à éaliser qu'en se distançant de leurs pères.

Chapitre 6 : Une écriture férale

Les chiens errants, viennent rarement seuls, se déplaçant le plus souvent en bande, et quelquefois par meutes entières. C'est sans doute l'une des caractéristiques essentielles de la gent canine, telle que la met en scène, de façon tout sauf cynique, Jean Rolin dans *Un chien mort après lui*¹⁰ Non seulement les chiens « réels » vivent-ils en groupe : leur vue déclenche aussitôt en l'auteur le souvenir d'une multitude de chiens « imaginaires », de chiens imaginés par d'autres auteurs et rencontrés dans les livres. Un chien, ne serait-ce pas d'abord une citation ? Par petites meutes se déplaçant, les chiens battent dans leur sillage le rappel d'autres chiens, puis disparaissent. Ils passent et ne font en somme que ça ; ils tracent dans le réel; mais en même temps, on s'aperçoit que leur passage prend une forme éminemment littéraire : avec eux, c'est invariablement un peu de

⁸ Ananda Devi, *Moi, L'interdite*, Paris, Editions Dapper, 2000.

⁹ Ananda Devi, *La vie de Joséphin le fou*, Gallimard, Continents Noirs, 2003.

¹⁰ Jean Rolin, *Un chien mort après lui*, P.O.L., 2009.

texte qui surgit, une citation qui pointe le bout du museau, un rappel de lecture qui agite fébrilement la queue.

Chapitre 1 : Les animaux nous parlent

Alors que de nombreuses civilisations vivent ou ont vécu sur une base de coexistence avec le monde animal (au point qu'il n'existe à leurs yeux qu'un seul Tout-monde, défini par la Relation), la société occidentale, au moins depuis Descartes, s'est résolument écartée des animaux, les excluant au titre de bêtes, et ne tolérant leur présence qu'à titre domestique ou commercial. Il y a certes de bonnes raisons pour lesquelles un être rationnel se doit d'exclure l'animal ou s'en garder. L'animal nous inquiète en ce qu'il nous confronte au tout autre et fait vaciller notre identité. Ce que « chaque animal peut nous communiquer, pour peu que nous sachions en « décider » dans l'obscurité du désir, c'est la profondeur la plus insaisissable du monde réel : sa contingence, son mouvement, son anarchie », affirme Georges Bataille¹¹, qui s'en explique ainsi : « La bête est pour nous l'un des signes les plus puissants de l'inexplicable »¹², ce qu'il appelle l'hétérogène, et qu'il illustre en évoquant l'absurdité de la forme du chameau ou la lubricité du derrière des grands singes. Ailleurs, il évoquera en ces termes ce sentiment : « Rien à vrai dire n'est aussi impénétrable pour nous que cette vie animale dont nous sommes un prolongement ».¹³ Termes que reprendra Jean Baudrillard lorsqu'il affirme, en distinguant à son tour entre bête et animal : « Partout la bestialité doit céder le pas à l'animalité réflexe, exorcisant un ordre de l'indéchiffrable, du sauvage, dont précisément les bêtes, par leur silence, sont restés l'incarnation »¹⁴.

¹¹ G. Bataille, *Œuvres Complètes XI*, Paris, Gallimard, 1988, p.500

¹² *Id.*, p. 500.

¹³ *Id.*, p. 534

¹⁴ J. Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 188. L'auteur s'y

La question animale : états des lieux

L'animal s'anime. L'animal nous anime. La question animale a suscité de nombreux débats ces dernières années dans le champ littéraire, philosophique et scientifique. Ce n'est sûrement pas notre propos ici de se pencher sur la question de la souffrance animale. Mais il est important de constater que la fréquence de la figure de l'animal dans la littérature francophone contemporaine rencontre une problématique actuelle dans d'autres disciplines. Voilà donc que des penseurs se sont mis à « suivre » l'animal, pour reprendre un mot de Derrida. Quand bien même la littérature s'ingénie à lui attribuer la parole, c'est avant tout le silence de l'animal, sa mutité, qui semble poser une énigme pour le lecteur qui l'imagine et s'associe à lui à travers ses errances. Ce dernier s'engage dans une espèce de course-poursuite face à l'énigme du retrait de l'animal. Le lecteur se positionne donc en tant que chasseur, à l'affût d'une bête qu'il (pour)suit. Selon J-C. Bailly, cité par C. Coquio et J-P. Engélibert¹⁵, c'est en réalité l'humain qui s'est exclu du monde animal et qui, depuis cette exclusion, parle, c'est-à-dire interroge le versant muet de son être/ de son autre.

Si dans le monde anglo-saxon, la question des droits de l'animal préoccupe les chercheurs depuis bien plus longtemps, on voit depuis une

révolte contre les pratiques dégradantes dans les élevages industriels, auxquelles il oppose le caractère sacré des bêtes sacrifiées autrefois, où celles-ci étaient « objet de terreur et de fascination, mais jamais négative, toujours ambivalente » (p. 196).

¹⁵ Avant-propos de l'ouvrage *La question animale entre science, littérature et philosophie* de C. Coquio et J-P. Engélibert (Presses Universitaires de Rennes, 2011) : il s'agit des Actes du colloque *Le Sens de l'animal* qui s'est tenu à Poitiers du 3 au 5 février 2010.

quinzaine d'années les chercheurs français se pencher sur la question, multipliant colloques et publications¹⁶. Pourquoi donc cette soudaine fixation sur l'animal ? Et quel rapport à la littérature ? Il ne s'agit pas ici de tomber dans des clichés philosophiques et éthiques, mais nous ne pouvons toutefois pas nier l'importance ni l'influence décisive qu'ont eu dans ce domaine les travaux de Dominique Lestel sur la réévaluation des rapports homme/animal. L'Occident a défini l'humain contre l'animal, déclenchant une terrible violence envers ce dernier. Or pour Lestel, « la question importante n'est pas celle de savoir comment vivre avec l'animal mais comment je me constitue à travers l'animal, et inversement comment certains animaux se constituent à travers moi. La connexion homme/animal est donc première par rapport à l'individuation plus ou moins apparente des uns et des autres »¹⁷. L'animal ne saurait donc être réduit à une machine, comme Descartes l'a soutenu. Lestel précise : « tout animal était un *sujet* (en ce sens que chaque animal est un interpréteur de sens), que quelques-uns étaient des *individus* (des sujets singuliers), et que certains pouvaient devenir des *personnes* dans leurs interactions avec l'humain »¹⁸. Il poursuit en affirmant que nos relations avec les animaux ne sont pas causales mais largement sémiotiques : « Elles n'ont de sens que dans des histoires à travers lesquelles nous créons nos identités et celles des agents en questions »¹⁹. Selon Lestel toujours, la question que nous devons nous poser est la suivante :

¹⁶ Citons parmi d'autres, l'ouvrage de Lucille Desblache *La plume des bêtes* ; celui de J.C. Bailly, *Le versant animal* ; et celui de J. Poirier, *L'animal littéraire*. Et surtout le laboratoire de recherche dirigée par Anne Simon sur les *Animots*.

¹⁷ M.E. Maciel, « Interview with Dominique Lestel », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2012, 16 : 4, p. 717.

¹⁸ *Id.*, p.714.

¹⁹ *Id.*, p.715.

« La bonne question n'est donc pas celle de savoir si les animaux sont des personnes mais si nous sommes prêts à vivre dans une société dans laquelle certains animaux au moins pourraient être considérés comme des personnes. Sommes-nous vraiment prêts à travailler pour qu'on puisse *légitimement* les considérer comme telles ? Je pense que c'est en particulier là que la littérature a un rôle majeur à jouer. Toute la tradition culturelle européenne a considéré qu'en abaissant l'animal on élevait l'humain. Nous réalisons aujourd'hui que c'est plutôt en complexifiant l'animal qu'on augmentera substantiellement la densité de l'humain »²⁰.

Pour J.F. Chevrier et C. Maurice, « l'animalité est un mot des philosophes, qui en avaient besoin pour *définir* l'homme, définir les limites internes de l'humain, le point, le moment où l'homme en amont de son apparition se perd, le moment où le mot « homme » ne peut plus être appliqué à la réalité de l'homme en général ou d'un homme en particulier : l'animalité est en somme une *ouverture* dans l'identité prêtée à l'homme par son semblable, une sorte de réserve mise à une reconnaissance, un trouble de l'identité spéculaire. L'animalité n'est pas seulement le monde animal, mais plutôt une *marque*, la façon de nommer le hors-champ de l'humain, une marque d'infamie à la surface de l'espèce humaine, une ascendance honteuse »²¹. Heureusement, cette tendance ne prévaut pas dans la littérature actuelle, l'animalité étant loin d'y être « l'uniformisation négative d'un pluriel de différences » (p. 838).

²⁰ *Id.*, p.715.

²¹ J-François Chevrier, C.Maurice, *L'animalité*, Critique no. 375-376, 2004, p. 838.

Les travaux sur le comportement social des animaux amorcent un tournant philosophique dans le sens où il ne s'agit plus de maintenir une barrière entre l'humain et l'animal, mais plutôt de reconnaître entre eux et nous « un monde commun et une ouverture commune au monde », comme l'écrit Chris Herzfeld, cité par Coquio et Engélibert dans une étude sur les expériences de « domestication » et de co-existence entre grands singes et humains²². A partir de cette prémisse, on ne peut nier la responsabilité morale de l'homme face à l'animal. Dans la pensée philosophique française actuelle, le versant philosophique de l'animalité s'axe autour du « devenir-animal » de Deleuze, des « Animots » de Derrida, de « l'ouvert » d'Agamben, du « Versant animal » de Bailly. Relancer ce phénomène de l'animalité, cette question du « pathos » de Derrida, et déconstruire la « machine métaphysique » pour reprendre le terme d'É de Fontenay nous pousse à envisager un ailleurs - un ailleurs qui est exploré et reconnu en littérature²³.

Anne Simon, poursuit cette quête animalière dans la littérature française du XXe en se basant sur les œuvres de Kessel, Genevoix et Rolin (nous reviendrons sur le cas de Jean Rolin plus tard dans cette étude). Elle décrit l'animal comme « un être de fuite ou d'esquive imposant au lecteur qui devient chasseur un décryptage de ces traces, se lançant donc dans « un paradigme de l'indice », une sorte de traque de l'esquive animale²⁴. La littérature facilite la découverte d'une fraternité fondamentale des hommes et des bêtes. Cette fraternité fut l'objet d'étude de Lucile Desblache, à la lueur des écrits antillais tels

²² Cité dans *La question animale entre science, littérature et philosophie*, p. 10-11.

²³ *Id.*, p.11.

²⁴ *Id.*, p.12-13.

que ceux de Chamoiseau et de Glissant. Dans cette prose poétique antillaise, nous faisons face à une célébration de « la diversité du monde animal et naturel où baigne l'homme, une mise en cause de la « frontière » qui sépare humains et animaux, au profit de nouvelles « zones de contact »²⁵. Enfin, signalons le travail de Lucie Campos, qui à partir des œuvres de W.G. Sebald et de J.M. Coetzee, souligne l'importance de la figure de l'animal pour une littérature qui conjugue « crise du réalisme, crises des cadres de l'éthique et nouvelle crise du langage », en ce que l'animal prévient tout « figement identitaire »²⁶.

Le silence animal

Pourquoi la littérature éprouve-t-elle ce besoin de se tourner constamment vers la question animale ? Quelle est la distinction qu'elle instaure entre l'animal et la bête ? Où se place la sauvagerie dans cette thématique ? Les animaux ont tous été sauvages avant d'être soumis à la domestication. Si certains sont restés sauvages, c'est qu'ils n'ont pas subi de sélection par l'homme. Mais domestiqués, ils peuvent aussi redevenir sauvages : les catégories animalières évoluent dans l'espace et le temps, elles sont constamment en mouvance. Sans doute ce va-et-vient par lequel les animaux se rapprochent de l'homme ou s'en éloignent, est-il pour quelque chose dans la fascination que l'homme éprouve à leur égard. Depuis toujours, l'animal fut l'objet d'affabulation en littérature que ce soit dans la culture orale (africaine), écrite (occidentale) ou dans les dessins préhistorique d'animaux. Mais une constante s'en dégage : nous n'arrivons à

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Id.*, p.15.

qualifier l'animal qu'en fonction de sa relation avec l'homme, seule condition qui favorise un transfert d'affect envers l'animal. Et sur ce plan l'octroi de la parole aux animaux, auquel s'adonne si souvent la littérature, à travers fables et métamorphoses, constitue bien une arme à double tranchant, puisqu'elle nie l'animalité en même temps qu'elle humanise la bête²⁷.

De fait, nous ne pouvons contourner une question centrale de notre étude : un animal qui parle, est-ce vraiment un animal ? Car c'est le langage qui permet le déclassement des animaux au profit de l'humain. La singularité de l'animal est définie par l'homme et elle l'est au moyen de mots. Quel est l'attachement ou le détachement de l'animal envers le langage ? Selon J-C Bailly, la littérature peut toutefois inverser les rapports de domination : « le jeu de la fable est de faire parler les animaux et, en leur accordant le logos, non de les faire rentrer dans le rang, mais de nous faire sortir nous, du nôtre ou de nous sortir »²⁸. L'animalité que nous offre la littérature désigne la parenté ressentie face aux animaux ; ce sont donc des signes qui nous parviennent et que nous rassemblons sous ce vocable unique. Cependant, continue-t-il, « il n'y a pas plus de sens à aller dénicher, dans l'homme, des parcelles d'animalité que d'accorder aux animaux, comme cela se fait sentimentalement, quelque chose d'humain ». Bailly poursuit sa réflexion en disant :

Il va de soi aussi que, sans que nous puissions aucunement entrer dans les représentations que les animaux se font du monde, nous pouvons tout de même tenter de suivre leurs lignes et d'élargir par là même

²⁷ Même si L. Marin a rappelé comment on faisait jadis d'Esopé, inventeur de la fable animale, bègue et laid, un portrait d'homme-bête.

²⁸ Jean-Christophe Bailly, « Les animaux sont des maîtres silencieux », dans *La question animale entre science, littérature et philosophie* dirigé par J-P. Engélibert, L. Campos, C. Coquio et G. Chapouthier (Presses Universitaires de Rennes) 2011, p. 17.

notre propre appréhension et nos propre modalité d'approche, tenter de nous pénétrer d'un peu de ce qu'ils sont dans le monde et de ce qu'ils ont à disposition comme monde²⁹.

Ceci le conduit à se demander comment renouer avec l'animal.

L'animal dans l'homme

Pourtant tout semble nous éloigner de lui. L'animal est souvent associé à la folie. Comme l'a démontré Foucault³⁰, les fous furent longtemps considérés comme des animaux, et traités comme tels. La folie peut être vue comme le rapport de l'homme envers son animalité : une régression vers un stade antérieur à l'humain. Selon Foucault, « le dressage du fou ne vise pas à élever le bestial vers l'humain mais à restituer l'homme à ce qu'il peut avoir de purement animal, l'animalisation le protégeant des dangers de sa maladie en l'endurcissant contre la faim, la chaleur, le froid, la douleur »³¹. Cette conception offre de l'animal une vision tronquée : pour des aliénistes tels qu'Esquirol ou Morel, l'animal serait aliéné de ses besoins, vivant dans un état de perpétuelle voracité. Il exercerait des mouvements sans en connaître la cause. Instinctif, il n'aurait aucune conscience de soi. Enfin son langage est atrophié. L'animal serait donc comme l'idiot ou le dégénéré : un « être incomplet »³². Et Foucault, notant que la culture occidentale a mis longtemps avant d'accepter l'évidence que l'animal participait à la plénitude de la nature, à sa sagesse et à son ordre, conclut que cette idée n'a pas encore, au

²⁹ *Id.*, p. 21, 23.

³⁰ M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1982, p.162. Cité par C.Trevisan dans « L'homme et L'animal (XIXe-XXe) : L'épreuve du semblable », p. 151 de l'ouvrage cité de Coquio et Engébert.

³¹ *Id.*, p. 152.

³² *Id.*, p.153.

XXe siècle, pénétré bien profondément dans les mentalités : nous retrouverons cela dans un autre cas de cette étude, où nous parlerons de Mouna, narratrice de *Moi L'interdite*, enfermée parce que considérée comme folle par la société et qui réagira à son enfermement en poussant plus loin cette métaphore animale de la folie, jusqu'à la mét morphose, en évoluant selon un « devenir-animal » deleuzien. Baudrillard à son tour le formulera sans ambiguïté, créant de surcroît le lien entre animalité, folie et racisme : « Au fond, la filière qu'ont suivie les bêtes n'est pas différente de celle de la folie et de l'enfance, du sexe ou de la négritude. Logique de l'exclusion, de la réclusion, de la discrimination »³³.

L'animal comme être de fuite

A l'encontre des vues réductrices des aliénistes, la littérature contemporaine perçoit en effet l'animal comme un accélérateur de fuite, en l'inscrivant dans le concept mouvant du « devenir ». Songeant au cas classique de Moby Dick, qui ne se définit pas seulement « comme une allégorie du mal, de la passion, de la folie ou de l'inconscient, mais aussi et surtout un cachalot, se définit avant tout par sa fuite devant l'homme »³⁴, Anne Simon fait de la traque en tant que « parcours d'espaces »³⁵ un motif majeur dans la littérature du XXe siècle, en partie liée au processus de création : « Plus l'animal fuit, plus l'écrivain le cherche, dans une poursuite qui le mène non seulement vers une des

³³ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 197.

³⁴ A. Simon, « Chercher l'indice, é rire l'esquive: l'animal comme être de fuite, de Maurice Genevoix à Jean Rolin » dans *La question animale entre science, littérature et philosophie* dirigé par J-P. Engélibert, L. Campos, C. Coquio et G. Chapouthier (Presses Universitaires de Rennes) 2011, p. 167-181.

³⁵ *Id.*, p.170.

caractéristiques fondamentales du rapport des bêtes aux hommes - l'esquive -, mais aussi vers lui-même »³⁶. Les écrivains sont fascinés par le rapport individuel qui se tisse entre le chasseur et sa proie. Tel est, selon Simon, le cas de Moby Dick, « qui représente le paradigme de l'animalité et, pour l'homme, du désir d'altérité ». Moby Dick, poursuit-elle, se laisse caractériser par trois points majeurs : premièrement, « il appartient à une espèce radicalement différente, vivant dans un élément où l'homme ne peut survivre ; il représente tout à la fois un danger physique, une remise en cause de soi et un désir d'accomplissement ; il se confond, on l'a vu, avec une esquive qui a partie liée avec le mouvement même de la narration, celle-ci se terminant abruptement une fois la proie enfin apparue »³⁷.

Cependant, ce mouvement de traque n'est pas irréversible : à tout moment il peut s'inverser. Jacques Derrida quant à lui, choisit de mettre en relief cette interversion permanente des rôles : « Je ne sais plus qui ...je suis ou qui je chasse. Qui vient avant et qui est après qui. Je ne sais plus où donner de la tête »³⁸. Où donc donner de la tête quand on doit intervertir les rôles ? Nous parlerons plus tard de Chamoiseau dont le roman *L'esclave vieil homme et le molosse* se construit autour d'une vraie alternance des rôles dans la traque entre l'homme et l'animal. L'animal ne se transforme plus en humain comme dans les contes ou mythes, mais en un « autre lui-même ». Il ne s'agit pas de lui donner une forme humaine, mais plutôt de l'inscrire dans (de le restituer à) un « devenir » incessant.

³⁶ Ibid

³⁷ Ibid.

³⁸ J. Derrida., *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilé , 2006, p.27. A noter que l'auteur préfère mettre « animal » au pluriel, en référence à la meute – ce qui favorisera le jeu de mot sur « Animots ».

Pour reprendre les propos de Bailly cité par Simon : « les indices, les signaux et les traces » ont pour fonction chez l'animal en fuite de marquer non pas la présence, mais « l'éclipse, l'intermittence, l'effacement »³⁹. Le lecteur à son tour devient ce chasseur virtuel qui traque le sens en décryptant les signes de l'animal, non pas en vue d'établir sa présence, mais son incessante et insistante disparition.

La place des animaux dans les nouvelles écritures caribéennes

Il semblerait donc que la littérature francophone soit mieux placée que son aînée métr politaine pour pousser plus loin l'expérience animale, la relation animale et les mé amorphoses qu'elles permettent. A. Simon songe pour sa part à *Mabouc l'âne-chien*⁴⁰, du même Chamoiseau : « Ni âne vraiment ni tout à fait chien », un peu bouc aussi, les métamorphoses en diverses créatures de cette créature hybride lui permettent d'explorer « toutes manières d'être en vie »⁴¹. Ces transformations multiples, soutenues par les écrits de Derrida et de Fontenay, « mettent en évidence la difficulté de penser et de définir les bêtes à travers la tradition philosophique occidentale »⁴². Pour reprendre les mots de D. Lestel : « L'être humain d'aujourd'hui est conscient de n'être plus le seul sujet dans l'univers »⁴³. Il s'agit donc d'imaginer de nouvelles zones de contact et la poétique du vivant des auteurs caribéens favorise précisément la création de telles

³⁹ *Op. cit.*, p. 174.

⁴⁰ P. Chamoiseau, « Mabouc l'âne-chien », dans *Émerveilles*, Paris, Gallimard, coll. « Jeunesse/ Giboulées », 1998, p.25.

⁴¹ *Op.cit.*, p.197.

⁴² L. Desblache, « Sur la trace des bêtes nouvelles écritures caribéennes du vivant », dans *La question animale entre science, littérature et philosophie* dirigé par J-P. Engélibert, L. Campos, C. Coquio et G. Chapouthier, (Presses Universitaires de Rennes) 2011, p. 197.

⁴³ D. Lestel., *L'Animal Singulier*, Paris, Seuil, 2004, p.59.

zones, nous permettant de nous ouvrir enfin au monde non humain :

« Ces écrivains, inquiets de se défaire des références établies et des fondements dualistes qui sont à la base des cultures occidentales, proposent des textes qui sortent des deux modèles de pensée prédominants, l'un anglo-saxon et l'autre, « gréco-continental », établi dans la longue tradition humaniste des présocratiques à Derrida. A l'aube du XXI^e siècle, où les modes de pensée anglo-saxons dominent dans le domaine fraîchement établi des *Animal Studies*, l'émergence d'une « trace » originale, comme pourrait la désigner E. Glissant, est unique dans le monde de l'expression française. La pensée créole d'aujourd'hui valorise les culturelles plurielles, leurs rencontres et leurs hybridités ; elle souligne que les perceptions dualistes sont des « mêmes » colportés et transmis, et rend compte de l'instabilité des frontières, en particulier de celles qui dissocient nature/cultures et espèces humaines/non humaines. Cette méfiance à l'égard de barrières trop bien gardées se retrouve dans l'attitude caribéenne vis-à-vis des productivités littéraires et philosophiques, pensée et représentation y étant conçues comme deux éléments indispensables à toute forme d'écriture »⁴⁴.

⁴⁴ Cité dans *La question animale entre science, littérature et philosophie*, p. 199-200.

Chapitre 2 : Jeter sa langue au chien

La question des droits des animaux occupe donc de nos jours tout un pan de la philosophie aussi bien française qu'anglo-saxonne : d'Elisabeth de Fontenay à Elisabeth Costello, en passant par Jacques Derrida, les publications sont innombrables, dans lesquelles est remise en question la discontinuité classique entre humains et animaux⁴⁵. La littérature, qui a toujours affiché sa fascination pour les animaux, des plus fabuleux au plus quotidiens, lui a aussitôt enjambé le pas dans la réflexion : on songera par exemple à *The Lives of Animals*, de J.M. Coetzee⁴⁶, dans lequel l'auteur sud-africain s'en prend à son tour à la conception cartésienne qui fait de l'animal une simple mécanique dépourvue d'âme. Mais c'est dans son roman *Disgrâce*, surtout, que Coetzee affiche sa compassion pour l'animal. Paradoxalement, c'est en même temps la violence du rapport racial propre à l'Afrique du Sud qu'il choisit de mettre en scène par le biais des bêtes : après avoir été témoin de l'attaque sur sa fille, violée par des employés noirs en dépit de la présence de plusieurs chiens de garde, David Lurie croit pouvoir se détourner de la société des hommes en travaillant comme volontaire au centre de protection animale ; il y prend soin des chiens abandonnés ou mal traités ; malgré l'affection qu'il leur donne, la plupart sont piqué, puis incinérés par lui. Un jour, accompagné du bouledogue de sa fille, il tombe sur l'un des attaquants. Celui-ci, surpris en train d'épier son ancienne victime, « essaie de se sauver mais il

⁴⁵ E. de Fontenay, *Le Silence des bêtes*, Paris, Fayard, 1988 ; J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

⁴⁶ J.M. Coetzee, *The Lives of Animals*, Princeton univ. press, 1999. Le personnage principal en est Elisabeth Costello, fictive femme de lettres australienne.

trébuche et s'étale. En un clin d'œil la chienne lui saute dessus. Ses mâchoires se referment sur son coude ; arc-boutée sur ses pattes avant, elle tire de toutes ses forces en grognant »⁴⁷.

Il est difficile, en lisant cette scène, de ne pas resonger à l'un des motifs les plus violents de la période esclavagiste : la traque au noir, revers brutal de la compassion amicale pour l'animal. Car le motif canin est au moins double, comme cet exemple l'illustre. En France, le modèle littéraire qui s'est imposé le plus durablement est incontestablement celui du « bon chien », tel que Baudelaire l'a représenté dans le dernier de ses *Petits poèmes en prose*⁴⁸. C'est le chien bâtard, le chien perdu avec ou sans collier, courageux et fidèle, dont Nodier avait déjà brossé le portrait dans *Histoire du Chien de Brisquet*⁴⁹, avec Bichonne, que connaissaient autrefois tous les écoliers⁵⁰. C'est le même chien qu'on retrouvera chez Le Clézio, dans *Le procès-verbal*,⁵¹ errant dans les rues de Nice, ou chez Caroline Lamarche (*Le jour du chien*)⁵², le long d'une autoroute, et même, sur un autre plan, chez Patrice Nganang, l'auteur de *Temps de chien*⁵³, dans les ruelles de Yaoundé, ou encore dans *Moi, l'interdite*, d'Ananda Devi⁵⁴, dans les allées de Rose Hill. En général, les récits occidentaux ou empruntés à

⁴⁷ J.M. Coetzee, *Disgrâce*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 237.

⁴⁸ C. Baudelaire, *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967. A ce sujet, voir l'étude de J.-L. Cornille, *Fin de Baudelaire*, Paris, Hermann, 2009.

⁴⁹ C. Nodier, *Histoire du Chien de Brisquet*, Blanchard, Paris, 1854.

⁵⁰ Bichonne se sacrifie pour protéger les enfants de son maître contre l'attaque d'un loup. Sur l'utilisation scolaire de ce récit, voir R. Balibar, *L'institution du français*, Paris, PUF, 1985, pp. 316-334.

⁵¹ J.M.G. Le Clézio, *Le procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.

⁵² C. Lamarche, *Le jour du chien*, Paris, Editions de Minuit, 1996.

⁵³ P. Nganang, *Temps de chien*, Paris, Le Serpent à plumes, 2001 (TDC).

⁵⁴ A. Devi, *Moi, l'interdite*, Paris, Editions Dapper., 2000 (MI).

l'Occident, ou s'appuyant sur lui, fournissent du chien une vision positive, au contraire du loup, qu'ils chargent de toute la peur ancestrale éprouvée à l'égard de la bête. Mais dès qu'on s'écarte d'Europe pour aborder des sociétés marquées par de profondes tensions raciales, en particulier par le souvenir de l'esclavage, le portrait littéraire de l'animal domestique, c'est-à-dire subalterne, change complètement. Déjà toute autre est la relation au chien que met en scène Romain Gary, auteur américano-français, dans *Chien Blanc*⁵⁵. En nous tournant vers la littérature des Antilles, nous voyons dans le chien s'accomplir cette métamorphose toujours réversible de l'animal en monstre. En effet, si l'imaginaire européen du gentil « toutou » relève d'un symbolisme confortant, la vision antillaise en est une, au contraire, empreinte de violence : le chien y est sauvage et dangereux – un molosse, pour tout dire. Mais les deux imaginaires sont à vrai dire liés : au souci des animaux, dans la société occidentale, à la volonté de défendre leurs droits, sensible jusque dans l'arène philosophique actuelle, répond dans les sociétés marquées par le racisme la peur excessive qu'inspirent les chiens. C'est l'envers du même médillon⁵⁶.

Molosses

Si le marronnage antillais a été dès le dix-neuvième siècle fortement présent dans la littérature sur les Antilles, la poursuite des esclaves par une meute de chiens n'y a pas bénéficié d'autant de lumière. S'il est vrai, comme le faisait

⁵⁵ R. Gary, *Chien blanc*, Paris, Gallimard, Folio, 1970.

⁵⁶ Ce lien entre deux mondes opposés est indirectement mis en évidence par C. Lamarche : « Combien j'aimerais dire au monde que négliger les bêtes, c'est comme d'encourager l'esclavagisme, c'est aussi grave, simplement les chiens et les chevaux, les vaches et les poulets ont remplacé les esclaves » (*Le jour du chien*, p.15).

observer M.-C. Rochmann, qu' « aucun des récits (historiques) les plus connus sur ces chasses (à l'esclave) ne mentionne l'utilisation de meutes de chiens » et que « seul le vocabulaire de la cynégétique régulièrement [...] en distille la présence »⁵⁷, celle-ci se signale encore indirectement par l'abondance dans les rues de chiens sans maître. Cette présence toujours erratique des chiens dans les villes comme dans les textes antillais semble agiter le spectre des meutes carnivores autrefois importées de Cuba. Le chien, dirait-on, est pure errance, il n'intéresse que vagabondant : toujours en mouvement. Cependant, cette distinction entre bons chiens et molosses ne dessine qu'une ligne de partage tout à fait grossière ; la véritable ligne ne passe pas entre chiens bons et méchants, mais entre modes fixes ou mobiles de la représentation canine : elle concerne alors la réversibilité du motif du chien, qui sans cesse mue d'un pôle à l'autre, confirmant par là sa nature intrinsèquement double, à partir de laquelle toutes les métamorphoses deviennent possibles⁵⁸.

Dans *Temps de chien*, de Patrice Nganang, roman camerounais dont le narrateur est un chien, ce même mouvement à deux temps (repos-course ; stase-fuite) se laisse clairement repérer. Alors que dans la première partie du roman, le narrateur (un gentil « toutou ») reste auprès de son maître dont il est pourtant « la bête noire », dans la seconde partie il finit par s'enfuir ; en s'échappant de son maître, en parcourant la ville en ébullition, en y rencontrant

⁵⁷ M.-C. Rochmann, *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise*, Paris, Karthala, 2000, p. 38.

⁵⁸ Bachelard a émis sur l'animalité présente dans *Les Chants de Maldoror* (1869) de pénétrantes remarques quant à la capacité d'agression dont se charge l'animal. L'animal n'est animal dans le plein sens du terme que pour autant qu'il soit l'expression d'un mouvement, propice aux métamorphoses : il se signale par sa mobilité, non par l'état dans lequel il est – toujours en devenir.

d'autres chiens, il est lui-même pris dans un « devenir-chien » qui n'a plus rien à voir avec son « être-chien » parasite de la première partie. Dans *Moi, l'interdite*, d'Ananda Devi, une fillette à bec-de-lièvre, rejetée de l'espace familial dans lequel elle survivait jusqu'alors comme un parasite, est prise dans tout un « devenir-autre » grâce à ses contacts en marge de la société avec la gente canine. Enfin, dans *L'Esclave vieil homme et le Molosse*, de Patrick Chamoiseau⁵⁹, l'esclave, qui est par définition réduit à vivre dans une dépendance totale à l'égard de son maître, finit par prendre la fuite. Et c'est dans sa fuite qu'il trouve à devenir éphémèrement « libre », poursuivi par le chien du maître avec lequel il entre en une étrange alliance, faite d'échanges mutuels. En consacrant, avec *L'Esclave vieil homme et le Molosse*, un récit entier à la chasse à l'homme noir, Chamoiseau a certainement levé le voile sur l'un des non-dits majeurs de la littérature antillaise. Les histoires de marronnage y abondent, bien sûr, mais rares sont les allusions, dans les récits comme dans les archives, à la meute de chiens lancée à la poursuite des marrons. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que ce récit, écrit dans une langue extrêmement contournée, ait connu peu de succès auprès du grand public, alors qu'en même temps il a fait l'objet d'une abondance d'analyses, suscitées par la nature particulière de son sujet. Une meute de chercheurs semble s'être lancée à ses trousses, dont les commentaires apparaissent aussi denses que la forêt que traverse l'esclave. En voici une demi-douzaine qu'on propose de suivre à la trace afin d'établir la divergence des trajets menés à partir d'un même texte confondant. Que raconte *L'Esclave vieil homme et le Molosse* ? Tous au mois s'accordent à dire que c'est l'histoire allégorique d'une impossible

⁵⁹ P. Chamoiseau, *L'Esclave vieil homme et le Molosse*, Paris, Gallimard, folio, 1997 (EVH). Toute référence à ce livre sera désormais reportée dans notre texte, suivi des initiales signalées et de la pagination.

fuite en avant d'un vieil esclave que traque sur une île sans issue, dans laquelle on ne peut que s'enfoncer, un chien presque aussi noir que lui ; ce dernier à son tour s'affranchira d'une certaine façon de son Maître : au lieu de ramener l'esclave ou de le tuer, il se contente de le lécher. Cette ligne claire de narration se perd toutefois dans la broussaille d'un style qui finit par égarer son lecteur.

Meutes

Au départ, le personnage chamoisien ne cherche pas à marronner, mais à « aller », simplement. Sa fuite est le premier signe de désobéissance dans une vie anonyme qui s'est déroulée jusque là sous une apparence de servilité exemplaire ; aussi sa disparition surprend-t-elle tout le monde, et non le moins son Maître. Ce n'est donc pas un esclave marron que l'auteur met en scène, mais un esclave déjà vieux (c'est-à-dire, doté d'une longue mémoire), qui a mené jusqu'alors une vie exemplaire et discrète au point d'en être devenu anonyme ; et sa course à travers bois relève d'un duel, d'un défi lancé au redoutable chien, plutôt que d'une fuite. L'esclave n'a pas affaire à une meute, mais à un seul chien. Celui-ci ne le déchire pas, mais l'ayant rattrapé, le lèche⁶⁰. Le cas tel qu'il nous est narré est donc bien loin de se conformer à l'habituel canevas de semblables fugues d'esclave. La littérature antillaise a souvent donné du marronnage une vision fortement teintée de romantisme, en exagérant son importance. Comme le rappelle Lorna Milne, dans son bel article consacré à ce roman de Chamoiseau, ce dernier s'est toujours tenu à

⁶⁰ Il existe une nouvelle de J.M.G. Le Clézio, intitulée « Moloch » (dans *La Ronde*, Paris, Gallimard, 1982) : un nouveau-né est laissé seul en présence d'un chien-loup affamé : on craint le pire, qu'il dévore l'enfant ; mais rien de tel n'arrive : il veille. C'est l'équivalent du coup de langue donné par le molosse.

l'écart de cette tendance à l'exagération, dans la mesure où le marronnage n'a jamais permis, à ses yeux, l'accès à une véritable liberté⁶¹. A la différence de nombreux auteurs antillais, l'auteur n'a jamais cherché à glorifier la révolte des marrons. De plus, Chamoiseau choisit de mettre en scène un esclave qui ne s'encoure ni vers la mer, ni vers les hauteurs des mornes, mais s'enfonce dans l'île pour s'embourber dans la forêt, située en bas des plantations. Pour finir, sa course haletante, qui est aussi une quête de l'origine, le mène vers une autre île sous l'île parcourue : celle qu'habitaient autrefois les amérindiens des Caraïbes. Si cette course est narrée de façon extrêmement poétique, c'est aussi qu'elle est pour le moins allégorique. La forêt à la végétation extrêmement dense que l'esclave traverse aveuglé s'organise en un espace de régression quasiment utérin, qui invite à un retour vers une origine édénique de l'île : c'est un « Ventre-maman » (EVH, 105). De l'errance initiale jusqu'à la découverte de la pierre primordiale, la traversée de la forêt accomplit à tous les niveaux une profonde modification, marquée par le rejet de l'ancienne identité servile et la découverte d'une nouvelle identité, qui permettrait une renaissance à la fois collective et individuelle. Et même poétique, puisqu'en même temps la longue fuite à travers bois de l'esclave est une métaphore pour la difficile naissance à l'écriture de Chamoiseau. Cependant, Lorna Milne a beau multiplier les marques de déviation par rapport au trajet traditionnel du marronnage, elle paraît trop préoccupée par la relation maître-esclave, et ne voit pas le rôle tout à fait spécifique qu'y joue le chien.

⁶¹ L. Milne, « The Marron and the Marqueur: Physical Space and Imaginary Displacements in Patrick Chamoiseau's *L'esclave vieil homme et le molosse* », in Gallagher, M., *Ici-Là, Place and Displacement in Caribbean Writing in French*, Amsterdam, Rodopi, 2003, p. 61-82.

Il en va tout autrement dans l'impressionnant article de Bénédicte Boisseron, dont l'attention se porte essentiellement sur le molosse et son rapport au vieil homme⁶². Si le chien antillais est aussi créolisé que l'esclave qu'il est censé poursuivre, c'est d'abord parce qu'il a connu le même déplacement, affirme Boisseron⁶³. Ils sont en outre tous deux enfermés et tous deux enchaînés⁶⁴. Malgré ce parallélisme des sorts respectifs du chien et de l'esclave, le motif reste peu exploité en littérature antillaise, dit encore Boisseron⁶⁵ ; il formerait même plutôt une profondeur non dite, tant dans les fables que dans les archives : si tel est le cas, Chamoiseau ferait remonter à la surface ce fond refoulé. Ce n'est pas que les chiens ne soient pas présents dans les récits : au contraire, ils y errent, nombreux au point de se fondre dans le paysage, d'y devenir imperceptibles. L'errance urbaine des chiens répond ainsi à la « drive » ou la dérive sans but des descendants des esclaves marrons, conclut Boisseron, qui cite à ce propos le roman de Maryse Condé, *La Belle Créole*⁶⁶. Il existerait donc bien un lien entre l'actuel chien errant et le molosse d'antan : l'un est « l'ancêtre » de l'autre (B.B., 208) ; le molosse d'antan est devenu bâtard perdu, comme l'esclave, marron a donné lieu à la figure du « driveur ». La haine, la peur du chien restent jusqu'à

⁶² B.Boisseron, « A creole line of escape: a story of becoming dog », *Contemporary French and Francophone Studies*, 10, 2, 2006, p. 205-216.

⁶³ « In no other history and no other culture do we find a displacement that applies to both man and animal » (BB, 10). Cependant Chamoiseau prend la peine de préciser qu'il vient d'Europe, à l'origine, et non d'Afrique : pour rappeler cette dernière, il faudrait qu'il soit fauve : ce pourquoi il est molosse.

⁶⁴ « They were always kept coupled together with a chain, except when trailing », lit-on dans J.H. Franklin, L. Schweninger, *Runaway slaves: rebels on the plantation*, Oxford univ. Press, 2000, p. 163.

⁶⁵ On cite généralement des vers fameux de Césaire, ou quelques passages dans *La Lézarde* (1958) de Glissant.

⁶⁶ M. Condé, *La Belle Créole*, Paris, Mercure de France, 2001.

maintenant profondément enfouies dans la mémoire collective, comme une réaction atavique ravivant l'ancien traumatisme.

De fait, le chien confond en lui deux origines dissemblables : assurant le lien entre le Maître et l'esclave, il est à la fois d'Occident et d'Ailleurs. Hybride, il incarne la fusion monstrueuse et violente entre deux cultures qui s'excluent. Le nom dont on le désigne réalise d'ailleurs « l'osmose » impossible des ses parties contradictoires : « molosse ». Profondément ambivalent, il est à la fois « l'âme désemparée du Maître » et « le double souffrant de l'esclave » (EVH, 51). D'emblée, d'ailleurs, une étrange fascination mutuelle se développe entre l'esclave et lui : ils ne cessent de se surveiller. Toutefois, s'il semble exister, dans la fable créole, une analogie entre l'esclave et le chien, celle-ci n'en a pas moins ses limites. Certes, le molosse est à l'image de l'esclave, et l'esclave à l'image du chien.

Le propos de Boisseron est délibérément placé sous les auspices non pas de Bataille, mais de Deleuze et Guattari⁶⁷, dont les concepts de « chaosmos » et de « rhizome » ont fortement inspiré la pensée glissantienne ; « l'animalité », aussi, constitue un concept deleuzo-guattarien, pourtant moins souvent mis à contribution par Glissant. Chamoiseau, ici, se montre meilleur lecteur de *Mille*

⁶⁷ Le maître ne fait jamais que suivre le chien et l'esclave : il vient donc « après », fait observer B. Boisseron. De façon peut-être outrancière, et certainement provocante (dans *Taking the postcolonial lead*, Univ. of Michigan, 2006) elle généralise cette image sur le plan littéraire et conceptuel ; là aussi, malgré les apparences, l'Occident viendrait après les Antilles. L'hétérologie de Bataille, la conception rhizomatique de Deleuze et Guattari proviendraient en réalité de la pensée créolisée propre à la Martinique. Ces co-auteurs auraient donc écrit un « Antilles-Œdipe » ; et Glissant (dont Boisseron admet pourtant à quel point celui-ci fut influencé par eux) n'aurait fait que leur reprendre son bien. Beau cas de ce que P. Bayard appelle « influence rétrospective » - si l'on pouvait y croire.

*Plateaux*⁶⁸. On regrettera seulement que Boisseron fasse, dans ce contexte d'un devenir-animal, un usage constant de la notion de métaphore (en insistant sur les « ressemblances » entre l'homme et l'animal) – notion pourtant bannie du vocabulaire deleuzo-guattarien au profit de celle de métamorphose qui a trait à la réversibilité des identités et à l'instabilité des origines. Or l'origine du molosse est particulièrement brouillée. Importé de France, ce n'est pas un chien créole. Transporté jusqu'à l'île à bord d'un navire, ce monstre avait, dit le texte, le regard des marins, mais aussi celui des hommes enchaînés dans la cale dont il avait partagé le sort. De plus, il change de couleur : blanc sur le bateau, maté d'un peu de noir, il devient noir sur l'île, tâché d'un peu de blanc. On ne sait trop à la fin quelle couleur lui assigner :

Sur l'Habitation, on le vit noir, luisant jusqu'au bleu lunaire, avec quelques taches blanches qui évoluaient peut-être. Mais (tandis qu'il leur rachait les tendons de la jambe) les esclaves qu'il avait rattrapés l'avaient vu parfois rouge, ou bleu-vert, ou encore habité des vigueurs orangées d'un cœur de flamme vivant. Quant à ses yeux, vaut mieux n'en pas parler (EVH, 35).

Enfin, il ne cesse d'être pris dans des métamorphoses, dans le courant de sa traque, jusqu'à devenir reptile. Il est à lui tout seul une « multiplicité », pour reprendre un autre terme de Deleuze et Guattari⁶⁹.

⁶⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

⁶⁹ Ou comme l'exprimait Michel Serres : « Nul n'a jamais vu de moucheron qu'en

Dans l'article qu'il consacre à *La Belle Créole*, Pim Higginson se montre, quant à lui, plutôt sévère envers *L'Esclave vieil homme et le Molosse*⁷⁰. On y lit que le roman de Maryse Condé, paru en 2001, se serait écrit en partie en opposition à celui de Chamoiseau, dont la romancière guadeloupéenne aurait mis en question le caractère de mythe. De fait, on pourrait voir dans l'histoire de Dieudonné, emprisonné pour avoir tué sa maîtresse et empoisonné Lili, son toutou qu'il avait l'habitude de promener à la laisse, une inversion parodique des rapports musclés entre le vieil homme et le molosse, dont le duel prend des proportions mythiques, intemporelles, qui semblent faire fi de la réalité. Adoptant du coup à l'égard de Chamoiseau l'attitude critique qu'il prête à Condé, Higginson déplore la réduction archétypale des personnages obtenue par le recours au mythe au détriment du réel. Mais lorsque Higginson s'appuie, pour démontrer l'intention parodique de Condé, sur un passage de *Chronique des sept misères* dans lequel des chiens copulent en pleine ville⁷¹, il désamorce sensiblement son argument de l'inactualité du rapport de Chamoiseau aux chiens.

Tout aussi sévère, mais plus juste à l'égard de *L'Esclave vieil homme et le Molosse*, car se plaçant sur le plan du style, François Lagarde en déplore le

essaims, colonies ou nuages, de loups qu'en bandes et d'agneaux qu'en troupeaux, ou de corbeaux qu'en vols épais aux premières gloires d'automne. Meutes, collèges, bancs. Et pour nous, tribus, clans ou villes » (« Le tigre et le pou », dans *Critique*, août-septembre 1978, p. 731). C'est cette multiplicité que les fables annulent trop souvent, en réduisant tout au singulier : « La fable ramène les grandes populations au solitaire, où la Métamorphose devient quasi concept » (*id.*). Cependant, toute littérature procède ainsi, et l'extraction du Solitaire de la meute est dûment prévue par Deleuze et Guattari (*Mille Plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, p. 297).

⁷⁰ P. Higginson, « On Dogs and Men: *La Belle Créole* and the global subject », *Romanic Review*, 94, 2003, pp. 291-308.

⁷¹ P. Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986, p. 38. L'auteur y explique du reste la haine des Antillais envers les chiens errants par le souvenir de la traque.

caractère non plus baroque mais rococo⁷². En s'efforçant de renouer avec ses origines, Chamoiseau « littérarise » à outrance afin de recréer un semblant d'ancienne parole. L'exagération, l'hyperbole règnent en maître et l'auteur semble parcourir « les cases de la rhétorique qu'il faut remplir le plus possible pour faire de la littérature française », dit Lagarde, qui poursuit : rédigé « dans un langage plus français que métissé » qui rappelle celui que parlaient les Maîtres, *L'Esclave vieil homme et le Molosse* renchérit sur des procédés mis en œuvre avec plus de retenue dans les romans précédents⁷³. Le romancier cette fois « use et abuse des marques de la merveille, ou d'une littérarité baroque »⁷⁴.

Le chien ici aussi a son rôle à jouer. Agent du Maître, il a pour fonction d'empêcher toute transgression, tout écart, y compris dans la langue. Lâché à la poursuite du silencieux vieillard, c'est-à-dire du créole, il est lui-même à la fois le « mot » et l'« os », chair muette et moelle substantifique : « Le monstre qui poursuit, et rattrape, l'esclave échappé, c'est l'écriture française »⁷⁵, conclut Lagarde, qui ne croit pas si bien dire. Car le molosse rattrapant l'esclave, c'est du même coup, la « langue » française qui finit par rattraper le parler créole – non pas pour l'engloutir, étrangement, mais, en un surprenant renversement, pour lui témoigner admiration, affection et respect. C'est le sens du tableau final. Au bout de sa fuite, une pierre énorme entravant sa marche, l'esclave ne cherche plus à se défendre, et laisse venir à lui le molosse :

⁷² F. Lagarde, « Chamoiseau : l'écriture merveilleuse », *Etudes françaises*, 37, 2, 2001, p. 159-179.

⁷³ F. Lagarde, *art. cit.*, p. 176.

⁷⁴ *Id.*, p. 178.

⁷⁵ F. Lagarde, *art. cit.*, p. 178.

Le monstre s'approcha encore de l'être et, sans trop savoir pourquoi, avec la conviction dont il était capable, se mit à le lécher. Il ne léchait pas du sang, ou de la chair, ou de la sueur de chair. Il ne prenait pièce goût. Il léchait. C'é ait l'unique geste qui lui était donné (EVH, 137).

C'est bien par un coup de « langue » que l'un signifie à l'autre, sur le point de mourir, qu'il lui fait bon accueil. Chamoiseau lui-même conclut : « Nous sommes tous, comme mon vieux-bougre en fuite, poursuivis par un monstre » (EVH, 146). On n'écrit qu'avec un molosse lancé à ses trousses : dans l'espoir de lui échapper, tout en sachant bien qu'il nous rattrapera pour finir. Si la langue créole, comme le soutient Chamoiseau, est une « langue-chienne »⁷⁶, c'est qu'elle se définit dans l'accouplement à la langue-chien, à la langue mâle du Maître. Le combat avec le molosse est bien duel, lutte avec la langue française écrite : sans cesse se retournant, sur le point d'être happé, avalé, broyé par elle ; et finalement reconnu, admis par elle, d'un coup de langue, qui la modifie en retour.

Un Vieux-nègre

Ces diverses recherches vont ainsi en des sens opposés et s'entreheurtent en se dispersant. Mais l'auteur, pour notre plus grand bonheur, finit par leur échapper, en disparaissant sous une pierre aux allures tombales qu'il appelle littérature – inscrivant son récit au sein d'une obscure filiation au bout de laquelle, étrangement, on retrouve cet autre écrivain d'origine créole : A. D. (1802-1870), dont on ne s'étonnera dès lors pas que l'une ou l'autre œuvre reposait déjà dans la

⁷⁶ P. Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, folio, 1997, p. 288.

boîte à livres de Man Ninotte, soigneusement fermée comme un cercueil, mais à laquelle avait néanmoins accès le petit « négrillon » dans *Chemin-d'école* et qui lui donnèrent ainsi ses premières lectures, ses premiers émois : « La caisse-à-livres était une caisse de pommes de terre, d'un bois blanc relié par une tresse de fil-de-fer. Man Ninotte l'avait fourrée dans un fond de penderie, sous les linges d'enterrement »⁷⁷.

Lorsque, en 2002, une cérémonie d'inhumation eut lieu au Panthéon, il s'est trouvé plusieurs quotidiens pour titrer : « Enfin un noir au Panthéon ». On y accueillait, parmi les grands hommes de la patrie, un auteur des Caraïbes françaises. Pourtant, ce n'était pas Aimé Césaire, encore vivant alors, qu'on honorait de la sorte: mais Alexandre Dumas, né en 1802 en France, et quarteron - fils d'un général français et petit-fils d'une esclave noire de Saint-Domingue⁷⁸. Selon J-L Cornille⁷⁹, devenu littérateur, il ne cessa de tourner autour des deux pôles extrêmes de son identité. On louait sa faconde, mais sa fécondité même fut suspecte. On n'a depuis cessé de le dénigrer pour cela même, en soutenant qu'il n'était pas le seul auteur de son œuvre, qu'il s'entourait de « nègres ». Si le soupçon pèse encore sur une œuvre aussi monumentale, n'est-ce pas à vrai dire parce que l'auteur était lui-même noir ? C'est aussi que les rapports de race sont depuis longtemps inscrits au plus intime de ce qu'on entend par écriture : on écrit, on imprime, on est lu ou on lit toujours noir sur blanc. Cependant, avec Dumas, on dirait bien que le rapport s'inverse soudain : voilà qu'on écrit blanc sur noir,

⁷⁷ P. Chamoiseau, *Une enfance créole II : Chemin-d'école*, Paris, Gallimard, Folio, 1994, p. 199.

⁷⁸ J-L Cornille, « L'homme 100 têtes », *Acta fabula*, vol. 9, n° 10, Essais critiques, Novembre 2008.

⁷⁹ *Id.*

qu'on écrit pour se blanchir. L'auteur cherche visiblement à se prouver plus blanc qu'il n'est. C'est la thèse que défend avec conviction Charles Grivel, qui parle même à ce sujet de « blanchisserie généralisée »⁸⁰. Multiples sont les exemples, dans l'œuvre dumassienne, de telles opérations visant à une éradication toujours impossible du noirâtre (tâche ou tare diabolique), opérations qui se font d'ailleurs toujours de façon indirecte, et qui finissent invariablement par donner de l'hybride ou du métissé comme solution imaginaire plus ou moins satisfaisante⁸¹. C'est, selon Grivel, l'enjeu majeur, sinon le seul, des fictions d'Alexandre Dumas : ses héros, souvent bâtards et toujours sombres, au passé trouble, sont aussi ses doubles⁸² ; et ils sont même quelquefois chiens. Car des chiens, Dumas en met partout, avouant lui-même sa manie « de fourrer des chiens » dans ses romans⁸³. Et s'il s'appelle Black ou Brésil, c'est que l'animal incarne l'identité secrète de Dumas : son totem. Dumas rend ainsi le chien à son ambivalence fondamentale : il est « à la fois fidèle et diabolique ». Car le mélange du noir et du blanc ne donne pas du gris, mais du roux : c'est la couleur du diable. Même blanc, un chien a toujours du noir en lui. Et c'est pourquoi Dumas, en s'entourant de chiens, « promène son origine avec soi »⁸⁴.

Sans doute, Chamoiseau ne parle-t-il guère de cet auteur si peu enclin à afficher ses couleurs : il ne saurait reconnaître en lui l'un de ses ancêtres

⁸⁰ C. Grivel, *Alexandre Dumas, l'homme 100 têtes*, Presses univ. du Septentrion, 2008, p. 140 (AD).

⁸¹ J-L Cornille, « L'homme 100 têtes », *Acta fabula*, vol. 9, n° 10, Essais critiques, Novembre 2008.

⁸² Comment, demanderez-vous, trouver du noir parmi les *Trois Mousquetaires*? Un récent livre de fiction (F. Couderc, *Prince Ebène*, Ed. de la Renaissance, 2003) comble cette lacune, en mettant en scène un mousquetaire noir à la cour de Louis XIV.

⁸³ C. Grivel, *op.cit.*, p. 246.

⁸⁴ *Id.*, p. 241.

littéraires. Mais si l'auteur des *Trois Mousquetaires* ne figure pas dans la « sentimenthèque » d'*Ecrire en pays dominé*, il n'en continue pas moins d'exister dans les jeux d'enfant d'autrefois. Que trouve-t-on en effet dans la « boîte » en laquelle Man Ninotte garde précieusement les « prix d'excellence » ? « Des ouvrages de Jules Verne, de Daniel Defoe, d'Alexandre Dumas »⁸⁵ que le négriillon feint allègrement de pouvoir lire. C'est ainsi encore qu'on apprend, dans *A bout d'enfance*, que les garçons dotaient leurs « canons à pipi » de noms héroïques, parmi lesquels celui de « *D'Artagnan* »⁸⁶. Il est encore question de d'Artagnan et d'Aramis, dans ce même troisième tome d'*Une enfance créole*, lorsque le narrateur décrit la même bande d'enfants, organisés cette fois en de très fantaisistes Chevaliers de la Table ronde : accepté parmi eux parce qu'il avait tout lu, le négriillon leur révèle « que Roland, Lagardère, Aramis, d'Artagnan ou Charlemagne n'étaient pas des membres de la Table ronde »⁸⁷. Il n'existe évidemment aucun lien de type intertextuel entre les œuvres de Dumas et *L'Esclave vieil homme et le Molosse*. Ce qui se produit est infiniment plus vague, et relève plutôt de ce que Pierre Bayard appelle « plagiat par anticipation »⁸⁸. Ce tableau par définition inachevé que Dumas n'a cessé de désigner du bout du doigt sans jamais le décrire, cette scène indicible du molosse à la poursuite de l'esclave, plantant ses crocs dans sa chair, d'une certaine façon il revient à Chamoiseau de l'avoir achevée. La présence obsédante de chiens dans le texte de Dumas ne trouve sa complète explication qu'à travers *L'Esclave vieil homme et le Molosse*.

⁸⁵ P. Chamoiseau, *Une enfance créole II : Chemin-d'école*, Paris, Gallimard, folio, 1994, p. 197.

⁸⁶ P. Chamoiseau, *Une enfance créole III : À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, folio, 2005, p. 91.

⁸⁷ *id.*, p. 257.

⁸⁸ P. Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Editions de Minuit, 2009.

Celui-ci parut en 1997. Cinq ans plus tard, les restes d'Alexandre Dumas furent inhumés en grande pompe dans le Panthéon : les dignitaires n'ont pas manqué de récupérer l'événement, en parlant de réparation en rapport à d'anciens préjugés. Mais n'aurait-il pas été autrement plus seyant que ses ossements eussent fini par reposer sous une Pierre-Monde dans une île des Caraïbes ?

Un fémur. Les clavicules. Des vertèbres. Quelques petits bouts informes. Des choses poreuses. Et un tibia brisé dont m'avait parlé le vieux-nègre-bois, ou mon frère peut-être. Ces os étaient chargés. Un cri muet sans sortie. Je le ressentais sans pouvoir l'exprimer. Qu'avaient-ils à me dire ? Et pourquoi revenais-je à eux si souvent dans ces rêves ? Nous avons si peu de mémoires intactes. Elles se sont usées, emmêlées en dérive, et n'ont jamais été répertoriées ; il y avait là raison pour que ces os me troublent. Ils auraient pu être de n'importe lequel d'entre nous. Amérindien. Nègre. Béké. Kouli. Chinois. Ils disaient une époque tout entière, mais ouverte dans l'incertain total. Je n'aurais pas dû toucher à cette relique (EVH, 144).

A cette macabre breloque⁸⁹. Qu'est-ce alors que jeter sa langue aux chiens ? Ne pas savoir que répondre à l'énigme posée ? Ambiguïté de l'expression : quelle langue jeter ? Celle du chien, en la lui rendant ; ou lui imposer la sienne (celle de l'auteur). Non, c'est leur donner une langue en parlant pour eux (mais non pas à

⁸⁹ C. Grivel, *op. cit.*, p. 152. Comme Dumas le raconte dans ses *Mémoires*, Berlick est le sobriquet qui fut donné au nouveau-né de couleur, et qui par la suite se changea en Berlock. C'est un autre exemple de cette réécriture anticipative de Chamoiseau par Dumas, qui est en même temps influence rétrospective de Chamoiseau sur Dumas.

leur place), pour tous ceux qui ne savent pas parler, qu'ils soient humains ou animaux. Mais aussi chercher à insuffler dans la langue nôtre ce qui lui manque d'autre, que seul l'animal possède, et qui peut quelquefois même faire songer aux « aboiements du chien »⁹⁰.

⁹⁰ Chamoiseau à propos de Céline, in *La Nouvelle Revue Française*, février 2011, p. 133.

Chapitre 3 : Tant de chiens

Dans la perspective d'une littérature mineure francophone, dans laquelle le recours à l'animal est souvent censé exprimer la voix longuement opprimé, *Temps de chien*⁹¹ de Patrice Nganang est incontestablement une grande réussite, tant semble exemplaire la volonté qui l'anime de donner une langue à ceux qui en demeurent privés ou qui n'ont pas voix au chapitre – un exercice de style qui s'est du reste avéré plus difficile à mener en français qu'en langue anglaise⁹². Si l'auteur a réussi cette gageure, c'est aussi qu'il possède sur le plan linguistique un avantage certain : étant camerounais, il parle non seulement plus d'une langue africaine, mais en sus du français, parle également l'anglais. Il y a donc une multitude de connexions linguistiques qui traversent ce texte écrit en français à propos d'un pays africain anciennement colonisé par les Allemands, où se pratique également un pidgin anglais aux consonances africaines - ce qui ne manquera pas de laisser des traces dans le roman⁹³. Il s'agit en effet d'une langue appauvrie qui, loin de se caractériser par la surcharge stylistique propre à certains

⁹¹ P. Nganang, *Temps de chien*, Paris, Le Rocher, Motifs, 2001 (TDC). Ce roman camerounais réigé lors d'un séjour en Allemagne, fut publié d'abord au Serpent à plumes (Paris, 2001), muni de notes expliquant certaines locutions n'appartenant pas au français standard – qui ne figurent plus dans l'édition de poche à laquelle nous renvoyons.

⁹² La « World-Literature » a plus d'une déennie d'avance sur la « Littérature-monde » (pensons à Soyinka, par exemple). Parmi toutes les œuvres écrites en français qui se disent, aujourd'hui, la proie de procédés d'animalisation, le roman de Patrice Nganang constitue sans doute l'entreprise la plus séduisante du point de vue de ce que cherche à accomplir une littérature mineure, en ce que s'y réalise un véritable « devenir-animal » du narrateur.

⁹³ Exemples : « Sors dehors ! » (TDC, 19, 100) ; « A beg no do that » (TDC, 72) ; « Katcham » (TDC, 314) ; « Un sorcier à la parole offensive, il était » (TDC, 183). Au sujet de ces « malformations », voir l'étude d'A. Lefèvre, « La parole des sous-quartiers dans *Temps de chien* de Patrice Ngagnang : textualisation et représentation du plurilinguisme urbain », *Synergies*, Afrique Central et de l'Ouest, n. 2, 2007, pp. 159-174.

auteurs antillais (on songera à Glissant, à Chamoiseau)⁹⁴, se veut dépouillée, sobre, simple. Un français de chien, en somme : comme il s'agissait de traiter cette langue en chienne ou encore de la « caniniser » (c'est-à-dire de la minoriser), au lieu de chercher à la « canoniser » (en la traitant comme une langue majeure)⁹⁵. L'anglais le dit d'ailleurs fort bien: il n'est de chien qu'inférieur (« the underdog »). Par rapport aux bipèdes que nous sommes, le chien se situe toujours en bas (couché « sous une table », par exemple), et n'a de perception ou de vision que par en-dessous. De fait, Mboudjak, le chien de Massa Yo dont nous suivons les péripéties, demeure un personnage mineur ou secondaire d'un bout à l'autre, et se contente d'observer les agissements autour de lui, sans réellement y prendre part : « j'observe le monde par le bas » (TDC, 54), dit-il. Sa langue elle-même sera donc nécessairement basse, sans cesse en contact avec les sous-parlers du quartier, comme l'a démontré Aurélie Lefèbvre – qui voit dans ce plurilinguisme et les variations affectant le français qui en découlent « des marques de l'africanité du texte »⁹⁶.

Du Cynisme au Canisme

Le roman de Nganang est divisé en deux Livres (eux-mêmes divisés en

⁹⁴ Sur la stratégie de créolisation baroque mise en place par P. Chamoiseau, dans son effort d'inventer un autre type de français (le résultat n'étant pas nécessairement convaincant ni séduisant), voir F. Lagarde, « Chamoiseau: l'écriture merveilleuse », *Etudes françaises*, 37, 2, 2001, p. 159-179.

⁹⁵ On renvoie ici aux pages de G. Deleuze et F. Guattari consacrées au « devenir-animal », dans *Mille Plateaux*, (Paris, Minuit, 1980), ainsi que celles consacrées à la « littérature mineure » dans *Kafka* Paris, (Minuit, 1976).

⁹⁶ Celle-ci observe néanmoins que le français du narrateur est plus « classique » que celui de ses voisins humains (*art. cit.*, p. 116). Cependant, aucune attention n'est donnée au fait que ce narrateur est un chien.

deux chapitres) : « Aboiements », qui se passe dans le bar du patron que fréquentent divers clients particulièrement avinés, mais néanmoins tous admissibles : ce sont les habitués du bar ; « Rue mouvementée », qui raconte l'errance de Mboudjak dans les sous-quartiers de Yaoundé, et ses rencontres avec les exclus de la société (personnages autrement plus marginaux que ceux qu'il observait dans le bar de son maître, tel cet inquiétant « vendeur de bouteilles vides », qu'on dit amateur de chair humaine, ou encore ces femmes qu'on soupçonne d'être sorcières). Après une première expérience pénible (il commence par être pendu à un arbre par le fils de son maître), le chien décide d'enquêter sur l'humanité : si les enfants se comportent d'une façon aussi inhumaine, qu'en est-il des adultes ? Il ne cessera dès lors plus d'être confronté à des situations où sévit le mal. Non le moins en la personne de son maître, qu'il décide enfin d'abandonner, mais auprès duquel il finira par retourner, la queue entre les pattes. Celui-ci est à présent ruiné : désireux de tromper sa femme, il a passé la nuit avec une cliente occasionnelle qui lui a volé ses « millions ». Le bar est désormais fermé, mais au dehors, la colère gronde, la rue se soulève, l'oppression frappe.

C'est donc l'animalité brutale ou le peu d'humanité des humains qu'interroge Nganang : « Où est l'homme ? » (TDC, 43, 48, 206, 223), se demande à plusieurs reprises Mboudjak. C'est évidemment une allusion à peine voilée à la fameuse question que posait, en se promenant en plein jour, une lanterne à la main, Diogène, dit le Chien : « je cherche l'homme ». Aucun cynisme, cependant, dans la quête de Mboudjak, tout au plus une manifestation particulièrement efficace de « canisme »⁹⁷, derrière laquelle se laisse deviner un

⁹⁷ L'expression est de J.-F. Louette, (in *Chiens de plume, Du cynisme en littérature* 49

véritable devenir-chien de l'auteur lui-même. La première phrase du Livre premier du roman ne laisse à ce sujet aucun doute : « je suis un chien » (TDC, 13). En réalité, cette phrase n'est pas tant une phrase qu'un aboiement, et le texte se présente comme la transcription de cet aboiement. Il n'y a donc pas lieu ici de s'attendre à quelque subterfuge malin : ni magie ni métamorphose, c'est un chien qui aboie et dont nous recevons la parole transcrite par l'entremise d'un auteur lui-même animalisé, puisque surnommé « Le Corbeau »⁹⁸. S'agissant d'une satire sociale se jouant sur fond d'un profond désir de transformation – le Cameroun est depuis près de trente ans sous la dictature du président Biya – pourquoi faire parler un chien sinon parce que « Biya » (plusieurs fois nommé dans le texte) nous fait penser à « aboya », comme le suggère cette locution récurrente (qui signifie « on va faire comment » ?) : « bia boya » (TDC, 27, 41, 237). Ce jeu de mot permet de penser qu'il ne s'agit pas uniquement de donner la parole à un chien sous prétexte de mieux contourner la censure politique.

Mis à part cette présence de l'écrivain, les références à la littérature y semblent peu nombreuses. On mentionnera cependant un autre habitué lettré du bar, « Docta », ingénieur sans travail (parce qu'à cette époque « on voulait des

française du XXe siècle, Ed. La Bâconnière, 2011), et désigne la prise de parole d'un chien-narrateur.

⁹⁸ Celui-ci fréquente le bar de Massa Yo, où il lui arrive même de s'enivrer – un peu comme l'auteur du « Corbeau », Edgar Allan Poe, dont Baudelaire traduira de nombreux contes (TDC, 200). On l'appelle aussi « l'homme en noir-noir » (car de peau noire, il s'habille de surcroît tout de noir). Il s'avère être l'auteur d'un ouvrage déjà écrit, intitulé « *Temps de Chien* » (TDC, 149) : c'est, en d'autres mots, le substitut de Nganang. Car le chien n'écrit pas (son style est d'ailleurs fortement oralisé), il ne fait au mieux que parler : ce seraient plutôt les chats qui écrivent ou « griffonnent », comme dans *Le chat Murr*, de Hoffmann – où le chat d'ailleurs s'éprend d'une belle levrette). C'est donc par le biais de l'écrivain que se fera la transmission de la voix du chien. Or si ce livre est déjà écrit, il en vient, par une curieuse torsion dans la durée, à précéder la parole canine.

licenciés », TDC, 87), à qui il arrive de cacher son oisiveté derrière « un vieux Césaire » (TDC, 88). A première vue, c'est, avec l'allusion à Diogène, l'une des seules références littéraires dont se prévaut ce livre. Mais il suffit parfois de gratter quelque peu la surface de la page pour qu'apparaissent en grand nombre d'autres allusions plus obscures. La mention du nom de Césaire sera en effet suivie d'une citation insidieusement reprise au *Cahier d'un retour au pays natal*. Au début du chapitre II du Livre premier, Mboudjak se voit transformé par la coiffeuse de sa maitresse en un véritable « toutou » : « je devins un caniche » (TDC, 121). Sa réaction d'horreur devant sa soudaine transformation est renforcée par la présence de témoins : « Je me retournai et me rendis compte qu'à ma gauche et à ma droite, les femmes à la tête casquée riaient derrière leur journal. J'étais ridicule. Oui, j'étais comique et laid » (TDC, 124). On se souviendra ici d'un passage où Césaire se rappelle s'être honteusement désolidarisé d'un frère noir, « un soir dans un tramway » (CRP, 40), en s'associant à l'attitude moqueuse d'autres passagers, vraisemblablement blancs : « Un nègre enseveli dans une vieille veste élimée. Un nègre comique et laid et des femmes derrière moi ricanait en le regardant. Il était COMIQUE ET LAID, COMIQUE ET LAID pour sûr. J'arborai un grand sourire complice... » (CRP, 41).

Comment avoir l'air beau ?

Ce « comique et laid » nous interpelle d'autant plus qu'il constitue une double référence, renvoyant non seulement à Césaire, mais aussi à un autre poète, cité en sous-main. L'expression, deux fois répétée en caractères gras, provient en effet en droite ligne de « L'Albatros » de Baudelaire (« Lui naguère si beau, qu'il est

comique et laid !») ⁹⁹ – poème d’anthologie issu des *Fleurs du Mal*, dans lequel on compare fameusement le poète à cet oiseau des mers qui peut s’élever majestueusement dans les airs, mais qui, une fois au sol, dans la société des gens, devient des plus maladroits. Voici donc qu’après Césaire, Nganang à son tour reprend cette citation, s’inscrivant ainsi dans une double lignée prestigieuse, à la fois européenne et noire ¹⁰⁰. Ceci vaut d’être souligné, car l’auteur prend soin (et ses commentateurs lui enjambent uniment le pas sur ce point) de situer son projet sur le seul plan de l’africanité (ou faudrait-il dire ici « afri-canisme » ?) : « J’inscris mon écriture dans le présent concret du Cameroun, dans le présent immédiat d’une ville, Yaoundé, et même plus loin, de quelques quartiers de ce Yaoundé-là » ¹⁰¹. En regard de l’allusion au passage de Baudelaire, on peut toutefois se demander si la surestimation par l’auteur de la nature sociolinguistique proprement africaine de son projet ne vient pas masquer un plus profond désir d’européanité.

Cela d’autant plus que la référence indirecte à Baudelaire est loin d’être isolée : bien d’autres allusions se manifestent une fois qu’on s’est aperçu de celle-ci. A partir de cet exemple, on peut en effet repérer dans le livre de Nganang des renvois de nature plus discrètement intertextuelle, qui, tous, témoignent de sa connaissance approfondie de l’œuvre de Baudelaire. On songera par exemple à la séquence où Mboudjak trouve un autre chien, mort dans la rue :

⁹⁹ Comme l’a judicieusement observé Mireille Rosello dans *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992, p. 102.

¹⁰⁰ On en déduira que la « canitude » (TDC, 26) dont se réclame Mboudjak est l’équivalent animal de la « négritude » autrefois proclamée par Césaire – un rapprochement qui pourrait inviter le lecteur à lire dans la condition du chien une métaphore possible de la condition servile du noir en société postcoloniale.

¹⁰¹ Propos rapportés dans A. Lefebvre, *art. cit.*, p. 166.

« Je me rendis compte bien vite que je tournais le dos à une rigole dont un cadavre de chien barrait le cours. J'écarquillai mes yeux quand je vis les trois pattes du cadavre se lever au ciel » (TDC, 238).

Et il poursuit : « Ses yeux étaient ouverts, ouverts sur le vide. Il y entra et en ressortait une population d'asticots multicolores. Une peuplade de mouches bleues dansait le ben skin de sa mort au-dessus de son corps » (TDC, 239). Pour finir, des badauds se mêlent de la scène en chassant Mboudjak : « le chien là est en train de manger son frère eh ! » (TDC, 240). Devant une description aussi détaillée, on peut difficilement ne pas faire le lien avec « Une Charogne », autre poème en « vers » de Baudelaire, qui fit grand scandale à l'époque, parce qu'y est décrite en d'élégants alexandrins la putréfaction d'un animal mort, retrouvé « les jambes en l'air », que les « mouches » et les « larves » envahissent, et qu'une « chienne » s'apprête à dévorer. C'est très exactement la description que nous en laisse ici Nganang.

Une troisième occurrence baudelairienne est constituée par la fréquente référence que fait Nganang aux mendiants, que l'on retrouve également en grand nombre dans cette œuvre longtemps considérée comme « mineure » que sont les *Petits poèmes en prose*. On songera en particulier aux « Yeux des pauvres », dans lequel apparaît un pauvre accompagné d'un enfant : le narrateur et sa maîtresse sont assis « devant un café neuf », où se tiennent aussi des « chiens en laisse », lorsqu'un « brave homme », tenant à la main « un petit garçon » se « plante » devant eux en s'émerveillant du luxe étalé – jusqu'à ce que sa compagne prie « le maître du café de les éloigner d'ici » (PPP, 102). C'est bien la même scène qu'on

retrouve dans *Temps de chien* :

Un mendiant passa. Il avait le visage dans le dos, chantant comme à son ombre son air sinistre. C'était la plus mauvaise mélodie du monde. Un gamin lui tenait le bras pour l'empêcher de tomber ». Les clients de mon maître se bouchèrent les oreilles et se fermèrent les yeux, visiblement horrifié par l'infirmité et par le chant du mendiant- mais je dirais ici, les connaissant maintenant trop : avares simplement. Le mendiant n'en chanta que plus fort. Il chantait à faire se crevasser le goudron de la rue. Il chantait à vous rendre fou, secouant son corps à l'envers. Son gamin vint se planter devant l'entrée du Client-est-Roi ? Il regarda mon maître avec des yeux tristes et lui montra une assiette creuse et vide (TDC, 298) - alors que ce dernier ne songe qu'à les « chasser définitivement » (TDC, 301).

Pareillement, le « vendeur de bouteilles vides », de bouteilles « multicolores » (TDC, 223), qui pousse sa triste chanson dans le Livre deuxième, nous ramène insensiblement au « Mauvais vitrier », autre poème en prose de Baudelaire dans lequel celui-ci évoque la chanson d'un vitrier ambulancier incapable de fournir des verres multicolores.

Il semblerait donc que *Temps de chien* soit une sorte de vaste élaboration de thèmes dégagés d'une lecture approfondie de Baudelaire. Pourquoi Nganang aurait-il fait ce choix ? Si, parmi les poèmes, en vers ou en prose, de Baudelaire, il en est un qui a dû plus fortement retenir l'attention de l'auteur camerounais, ce doit forcément être « Les Bons Chiens », long poème sur lequel se clôturent *Les*

Petits Poèmes en prose. Le thème est identique à celui que traite Nganang, puisqu' on y évoque les « bons chiens », les chiens errants et faméliques. Le décor aussi est sensiblement le même, puisque « Les Bons Chiens » se termine dans une « taverne de la rue Villa-Hermosa » (PPP, 170)¹⁰², alors que toute la première partie et la fin de l'histoire de Nganang se passent entièrement dans le bar dont Massa Yo est le patron. Après avoir été brièvement transformé, par l'entremise de sa maîtresse, en l'un de ces chiens bellâtres dont faisait fi Baudelaire, Mboudjak, revenu à son état habituel, rejoint, dans la seconde partie, tout naturellement ces chiens « qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes » (PPP, 168)¹⁰³. On observera d'ailleurs que l'expression « bon chien » revient à plusieurs reprises dans le roman (TDC, 15, 45, 51). Et s'il arrive à Nganang d'évoquer la possibilité d'un « paradis pour chiens » (TDC, 23), c'est très sûrement en écho à cette phrase du poème en prose dont il s'inspire : « Et que de fois j'ai pensé qu'il y avait peut-être quelque part (qui sait, après tout ?), pour récompenser tant de courage, tant de patience et de labeur, un paradis spécial pour les pauvres chiens » (PPP, 170). Les nombreuses allusions à l'œuvre de Baudelaire ne seraient donc que les effets secondaires d'un acte de lecture plus nettement ciblé : celle des « Bons Chiens », dans lequel Baudelaire entreprend de « chanter les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que

¹⁰² Pub anglais situé à Bruxelles, où Baudelaire aurait échangé ce poème sur les chiens contre le gilet du peintre animalier Joseph Stevens avec lequel il s'était lié d'amitié (le poème lui est dédié) et dont il convoitait la pièce vestimentaire en question. Sur ce point, voir J.L. Cornille, *Fin de Baudelaire*, Paris, Hermann, 2009, pp. 19-50.

¹⁰³ En revenant de chez la coiffeuse, Mboudjak attire l'attention d'autres chiens : « Des chiens errants osèrent venir humer mon derrière. Et je vous jure ce n'est pas moi, c'est mon parfum qui les convainquit que je n'étais plus de leur classe » (TDC, 127-8). A rapprocher d'un autre poème en prose, « Le chien et le flacon », où Baudelaire avance qu'il ne faut jamais présenter au chien « des parfums délicats qui l'exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies » (PPP, 49).

chacun écarte, comme pestiférés et pouilleux, excepté le pauvre dont ils sont les associés, et le poète qui les regarde d'un œil fraternel » (PPP, 167). C'est précisément ce qui se produira dans *Temps de chien* : « l'écrivain des bas-fonds » (TDC, 157), qu'on surnomme Le Corbeau, est la seule personne à échanger avec Mboudjak des signes d'amitié (TDC, 198).

Nous aurions ainsi, dans le cas de Nganang, deux espèces différentes d'allusions littéraires : l'une, ouvertement affichée à Césaire ; et l'autre, cachée mais parfaitement démontrable, à Baudelaire. Ces influences, qu'elles soient reçues de façon directe ou indirecte, et aussi ténues qu'elles puissent apparaître à certains, nous permettent de mieux cerner le projet de Nganang. Celui-ci se développe à la fois sur un plan poétique, dans sa quête d'une langue africanisée, « animale », ou « inférieure » à l'intérieur de la langue majeure ; et sur le plan social, puisque *Temps de chien* se présente, de même que chez Baudelaire, comme une satire sur la société¹⁰⁴. Mais, sur un troisième plan, il serait tout à fait erroné de vouloir se faire une idée réductrice de la littérature mineure, en estimant qu'elle a pour caractéristique principale de se détourner de sa grande sœur en restant confinée à sa propre constellation. La littérature francophone africaine n'a aucune raison de tourner le dos à la « prestigieuse » littérature européenne, qu'elle soit française ou autre. Tant qu'elle s'efforce de faire de ces « grands » textes un usage lui-même mineur, elle reste fidèle à sa mission perturbatrice¹⁰⁵. De ce point de

¹⁰⁴ Sur les *Petits poèmes en prose* comme critique de la Troisième République, et parlant de la dictature de Napoléon III, la politique de destruction des vieux quartiers de Paris et l'élimination de groupes sociaux comme les vendeurs ambulants, voir S. Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, Paris, H. Champion, 2003.

¹⁰⁵ Selon P. Chamoiseau, *Don Quichotte*, par exemple, serait né « des basses-fosses de la littérature ». Et il poursuit (en citant également Sterne) : « Cervantès, Proust, Balzac,

vue, l'animalisation de la parole d'auteur demeure l'un des moyens les plus sûrs d'éviter tout parasitisme culturel basé sur la simple imitation de modèles importés. Tel serait le dispositif complexe au sein duquel s'inscrirait *Temps de chien*. Celui-ci a beau se présenter comme un monologue, il n'en entre pas moins avec l'œuvre de Baudelaire en un bruyant colloque de chiens.

Joyce, Faulkner [...] ont juste déversé leurs élastiques dans le fleuve des imaginaires de sapiens – un peu comme ces cadavres, boues, débris et choses sacrées qui contribuent à la soupe impensable que constitue le Gange. Certains hindous y font des ablutions rituelles ; d'autres en ramènent d'intenses illuminations ; d'autres encore se contentent d'y cracher » (« Poétique d'une désure », *La Nouvelle Revue Française*, 596, février 2011, pp.110, 115).

Chapitre 4 : La mémoire longue du porc-épic

Mémoires de porc-épic : tel est le titre du roman¹⁰⁶ qu'Alain Mabanckou publia dans la foulée du succès que connut son roman précédent, *Verre cassé*. Ce nouveau roman, pour lequel il obtint le prix Renaudot, raconte les agissements secrets, nocturnes et meurtriers d'un animal au service d'un homme rancunier dont il est le « double » maléique. Pourquoi ce choix d'un porc-épic ? Cet animal, commun en Afrique, apparaît occasionnellement dans les contes africains, où il n'est pas nécessairement un animal néfaste¹⁰⁷. Ce choix place d'emblée le roman de Mabanckou dans une certaine tradition – celle de l'oralité africaine. De la sorte, l'auteur renouerait avec son héritage ancestral, par-delà ses choix d'écriture antérieurs qui plaçaient ses récits dans une zone d'influence plutôt européenne. Le roman signalerait ainsi un retour à l'origine fondamentale de la parole d'Afrique (cela d'autant plus que le seul contact avec les Blancs qui y soit décrit est immédiatement perçu comme une invasion peu désirable). C'est donc tout naturellement qu'à sa sortie, le roman fut unanimement salué comme un hommage rendu à la grande et belle tradition du conte africain – inaugurant un bref retour aux sources de la part d'un auteur plus aisément associé à la « migritude » d'aujourd'hui qu'à la « négritude » et à l'« oraliture » d'autrefois.

¹⁰⁶ A. Mabanckou, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Ed. du Seuil, 2006 (MPE).

¹⁰⁷ Même si l'on a longtemps cru que les porcs-épics étaient capables d'utiliser leurs piquants comme des projectiles – comme cela se produit dans cette histoire, où le porc-épic possède même des caractéristiques du vampire (il suce le sang en refermant la blessure).

Ceci n'est pas un chien

Le récit, mené à la première personne, nous est pourtant donné pour de l'écrit : c'est le sens du mot « mémoires ». Il est de surcroît su vi d'une « annexe » sous forme épistolaire : « Lettre de L'Escargot entêté sur l'origine du manuscrit *Mémoires de porc-épic* ». Dans cette lettre, adressée aux Editions du Seuil, le patron du bar « Le crédit a voyagé », raconte comment un manuscrit fort abîmé (mais restauré par lui) a été trouvé parmi les affaires de feu Verre cassé, le héros et auteur présumé du précédent roman, dont il agit comme l'« exécuteur testamentaire » (MPE, 225). Le roman, de la main de Verre Cassé lui-même, nous serait ainsi transmis de façon posthume – loin de l'arbre à palabres et de la communication orale qui caractérise les contes¹⁰⁸. La parole du porc-épic nous arriverait donc au travers d'un triple relais, Mabanckou se cachant derrière l'auteur fictif de son précédent roman, lui-même décédé et dès lors représenté par un tiers. Pourquoi ces écrans, ces filtres narratifs ? Qu'est-ce qui a pu mener l'auteur à avoir recours à de telles manœuvres, en déléguant à l'infini une parole dont l'origine a tendance à s'égarer ? Que se joue-t-il sous ces dédoublements successifs, si ce n'est peut-être une référence indirecte à un autre que soi comme source de l'écriture – ce que Mabanckou appelle un « autre lui-même » (MPE, 17)¹⁰⁹ ?

¹⁰⁸ Notons que le porc-épic confesse ses débâcles en l'absence de tout auditeur humain ou animal : exilé au loin, il s'adresse à un baobab.

¹⁰⁹ On observera le parallélisme suivant entre les deux personnages « animalisés » : d'une part, le porc-épic ne prend la parole qu'au moment où Kibandi, son maître, vient de mourir (MPE, 12) ; de l'autre, L'Escargot entêté assure la transmission du manuscrit de Verre cassé après la mort de celui-ci. On pourrait dès lors se demander si le patron du bar ne fonctionne pas comme un double de Verre cassé, tout juste dédoublé, puisqu'il est lui

A partir de cette présence, aussi fantomatique qu'elle soit, de l'écrivain dans une histoire racontée par un animal (histoire dans laquelle il n'intervient pas d'autre activité d'écriture, puisque il n'est dit nulle part que le porc-épic, capable de lire, est aussi en mesure d'écrire¹¹⁰), on se demandera si Mabanckou ne fait pas référence à l'ouvrage d'un autre auteur appartenant à la même veine. On songe à *Temps de Chien* de Patrice Nganang, paru peu avant (2001) ; et plus particulièrement à la présence, dans ce roman, de « l'homme en noir-noir » qui agit comme l'*alter ego* de l'auteur. Ici comme là c'est à un écrivain (et non à un conteur traditionnel) qu'il revient d'assurer la transmission d'une parole animale, pourtant caractéristique du conte oral. Il suffit, pour mieux se convaincre de la réalité d'un tel « dialogue » entre auteurs, de comparer le début des deux romans. La première phrase qu'émet le porc-épic : « donc je ne suis qu'un animal » (MPE, 11), est certainement à mettre en rapport avec celle sur laquelle s'ouvrait le récit de Mboudjak, dans le roman de Nganang « Je suis un chien ». A ceci près que Mabanckou situe d'emblée le propos de son animal dans le registre de l'infériorité (« ne... que »). Quant à ce « donc » sur lequel s'ouvre sa phrase (qui fonctionne ainsi comme une conclusion alors que rien ne la précède – si ce n'est peut-être le roman de Nganang), il y a tout lieu de penser qu'il renvoie à la fameuse phrase de Descartes, « Je pense donc je suis » – ce dernier ayant refusé à l'animal toute

aussi doté d'un nom d'animal. Les rapports qu'un auteur entretient avec ses personnages n'en diffèrent guère, puisque d'une certaine façon ceux-ci se comportent comme ses « doubles » sur papier. Mais un tel parallélisme, poussé jusqu'au bout, ne ferait-il pas de Mabanckou le double d'un autre auteur ?

¹¹⁰ Même s'il arrive au porc-épic de souligner de ses aiguilles (sur lesquelles le blanc et le noir alternent) des passages dans les livres de son maître, qui lui aussi s'avère capable de lire sans avoir « jamais mis les pieds à l'école » (MPE, 121) : « je pouvais lire couramment comme mon maître, il m'arrivait d'ailleurs de lire à sa place lorsqu'il était épuisé [...], j'ai souligné des passages à l'aide de mes piquants » (MPE, 22). Ses aiguilles peuvent en effet être taillées en outils d'écriture.

aptitude au langage, parce qu'il ne serait qu'un simple automate¹¹¹. Un tel rapprochement entre ces deux livres n'est nullement fortuit. De fait, Alain Mabanckou entretient avec l'auteur de *Temps de chien* un rapport particulier. Il s'agit en effet de deux écrivains africains qui se connaissent bien mais qui étaient d'une certaine façon trop proches l'un de l'autre pour pouvoir longuement poursuivre des relations amicales. Ils s'inscrivent dans un même courant esthétique et fréquentent les mêmes milieux littéraires : ils occupent, en d'autres mots, la même place. C'est un cas exemplaire de ce qu'on appelle « rivalité mimétique ». Or, il se fait que ce thème de la rivalité mimétique est précisément au cœur de la plupart des livres de Mabanckou, comme l'a fort justement observé Anthony Mangeon¹¹². Au centre de sa pratique d'écriture, apparaît en effet sans arrêt cette notion d'imitation qui suppose l'existence préalable de modèles avec lesquels on entre en concurrence.

Cette tendance est par exemple très sensible dans un roman précédent d'Alain Mabanckou, intitulé *African Psycho* (2003), où, un criminel raté, une petite frappe minable prend comme modèle un tueur en série fameux et essaie en vain de l'imiter¹¹³. C'est à peu près le même thème qu'on retrouve dans un texte

¹¹¹ Cet incipit serait à rapprocher du titre de l'ouvrage de J. Derrida : *L'animal que donc je suis*, publié en 2006 également, et où « suis » est utilisé comme forme verbale de « suivre » (l'homme procédant de l'animal). Il s'agit bien sûr là aussi d'une référence au *Cogito* de Descartes.

¹¹² A. Mangeon, « La construction du lien social dans les romans d'Alain Mabanckou », in J. Bisanswa, *L'énigme du social dans le roman africain*, Revue de l'univ. de Moncton, 42, 2011, pp. 51-64. Voir aussi, du même auteur, « Les regards anthropologiques sur la violence », in C. Chaulet-Achour, *Etats et effets de la violence*, Encrage Ed., Amiens, 2005, pp. 95-130. Ainsi que « Des hommes et des bêtes sauvages : humanité/animalité chez les écrivains coloniaux », in « Indispensables animaux », *Notre Librairie*, 163, Culturefrance Ed., sept-déc. 2006, pp. 53-59.

¹¹³ Voir à ce sujet, A. Marie, J.-L. Cornille, « Alain Mabanckou : entre Sartre et

antérieur de Mabanckou, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* (2002), dont le titre est dérivé de la fameuse expression qu'on trouvait dans les manuels d'histoire d'autrefois : « Nos ancêtres, les Gaulois » - expression qui prenait un accent particulier lorsque les enfants noirs étaient ainsi amenés à parler de leurs ancêtres symboliques, les Gaulois. L'auteur y décrit comment les parties Nord et Sud d'un pays africain sont pris dans une rivalité analogue à celle qui partagea autrefois le Vietnam. Mais cette rivalité s'y joue aussi sur le plan littéraire, avec l'apparition d'un personnage (Gaston) qui fait figure d'écrivain raté, écrasé qu'il est sous le poids des influences¹¹⁴. Cette relation mimétique à la littérature sera particulièrement mise à l'avant-plan dans *Verre cassé*, dont l'action se passe essentiellement dans un bar. En apparence, ce roman ne parle guère de rivalité mimétique, puisqu'il déplace le problème des influences subies en leur substituant des allusions purement ludiques à une série d'ouvrages littéraires extrêmement connus. Mabanckou ne se contente toutefois pas d'y multiplier les allusions parodiques à divers titres de la littérature mondiale ; il se saisit en même temps d'un thème qui le met en rivalité directe avec le roman de Nganang. Tout indique en effet qu'il a déjà pris *Temps de Chien* comme point de départ de *Verre cassé*, puisque les deux romans se déroulent dans un bar dont les clients habituels constituent les personnages principaux. Certes le bar de L'Escargot entêté est situé au Congo, et non plus à Yaoundé ; mais il s'avère que le patron ouvre « Le crédit a voyagé » après avoir visité un bar au Cameroun, dont il entend tout simplement copier la formule¹¹⁵. Il y a là presque un aveu de la part de

Diderot », *French studies in Southern Africa*, 41, 2011, pp. 142-163.

¹¹⁴ A. Mabanckou, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*. Le Serpent à plumes, 2002.

¹¹⁵ « L'Escargot entêté avait eu l'idée d'ouvrir son établissement après un séjour à Douala, dans le quartier populaire de New-Bell où il avait vu *La Cathédrale*, ce bar

Mabanckou : son bar doit son existence à celui de Nganang.

En écrivant *Mémoires de porc-épic* tout de suite après *Verre cassé*, on peut dire que l'auteur complète et achève la « programmation » de son écriture par *Temps de Chien*, puisque il choisit à son tour de donner la parole à un animal afin de l'opposer aux « humains » : « qui de l'Homme ou de l'animal est vraiment une bête ? » (MPE, 229), se demande, dans sa lettre aux Editeurs, le patron du « Crédit a voyagé ». C'était déjà la question que se posait le chien Mboudjak¹¹⁶. En reliant ainsi ouvertement *Mémoires de porc-épic* à *Verre cassé*, Mabanckou semble nous signifier que la boucle est bouclée¹¹⁷. Et même deux fois bouclée, puisqu'en même temps que le lien est fait avec son livre précédent, il se renforce aussi avec *Temps de chien*, dont le propos était de donner sur l'homme un point de vue animal¹¹⁸. Il ne s'agit cependant pas de mettre en doute la créativité de l'auteur : en incluant dans son récit, par ailleurs tout à fait original, des allusions au roman d'un auteur « voisin », Mabanckou ne ferait qu'interroger plus avant cette thématique de la rivalité mimétique, en l'intégrant à la pratique même de son écriture.

camerounais qui n'a jamais fermé depuis son ouverture » (A. Mabanckou, *Verre cassé*, Le Seuil, 2005, p. 33). Le patron de ce bar s'appelait le « Loup des steppes », ce qui n'est pas sans évoquer le chien, narrateur du roman de Nganang.

¹¹⁶ P. Nganang, *Temps de chien*, Le Serpent à plumes, 2001, p. 41 : « pourquoi un homme [...] pouvait être aussi inhumain », se demande le chien.

¹¹⁷ On observera que le patron du bar qui nous lègue posthument le dernier manuscrit de *Verre cassé* est lui-même doté d'un nom d'animal : L'Escargot entêté – ce qui le prédisposait à refaire surface dans *Mémoires de porc-épic*.

¹¹⁸ Autres éléments qui permettraient d'évoquer un lien avec *Temps de chien* : de même que Mboudjak, le porc-épic se demande s'il est possible de vivre en cage ou d'être libre (MPE, 13). D'emblée, il nous est signalé que le porc-épic ne se déplace pas « aussi vite qu'un chien de chasse » (MPE, 11) ; souvent d'ailleurs le pourchassent des « chiens batékés » (MPE, 89, 100).

Un bouc épique

Comment expliquer qu'une telle tendance à l'imitation d'autrui mène inévitablement à des rapports de rivalité ? Cette question a donné lieu à de nombreuses réponses de type psychologique ou anthropologique, comme le rappelle Anthony Mangeon, qui choisit de baser l'essentiel de son propos sur les idées émises par René Girard dans *La violence et le sacré*¹¹⁹. Mais on peut songer aussi à Freud, qui, dans *Totem et Tabou*, a essayé de formuler le scénario de ce qui se serait passé à l'origine de l'humanité. Il y aurait eu, au départ, la figure du père, du chef du clan, contre lequel à un certain moment, les fils auraient comploté dans le but de le renverser. Cet accord entre eux, qui assure provisoirement leur union, se couronne par un festin dans lequel le cadavre du père est mangé. Cette fête cannibale lors de laquelle on mange le père, c'est ce que Freud appelle le banquet initial : en dévorant le père, on le détruit, sans doute ; mais on le régénère aussi, en s'appropriant sa force. Une fois le père évacué, rien n'est toutefois résolu : la violence rejaillit à présent sur le groupe des fils, devenus rivaux, qui finissent par s'entretuer. A partir de cette hypothèse freudienne, René Girard a développé une nouvelle interprétation, en interrogeant le rapport entre désir et violence. Qu'est-ce qui dans le désir provoque la violence ? Cet effet ne peut s'expliquer, selon Girard, que par l'intervention d'une tierce personne dans la formation de tout désir : un objet ne devient désirable aux yeux de quelqu'un que parce qu'un autre s'y intéresse. Le désir, en d'autres mots, produit de la rivalité (et donc de la violence) par le biais de l'imitation. Comment mettre fin à ce mécanisme infernal ? Comment sortir du cercle vicieux de la

¹¹⁹ R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

violence, qui est loin de cesser avec l'élimination du père par les fils, puisque ceux-ci deviennent aussitôt rivaux ? Dans la théorie de Girard, on ne peut échapper à cette logique qu'en transformant l'un des sujets tiers en victime expiatoire. C'est l'hypothèse du bouc émissaire : si l'on exclut une personne du groupe, en la chassant de l'enceinte sociale, le groupe est sauf et retrouve sa stabilité, car toute la violence a été transférée sur cette autre personne. C'est ainsi que dans la Bible, l'on met symboliquement tous les péchés du monde sur le dos d'un bouc qu'on envoie dans le désert¹²⁰.

Cette image du bouc nous renvoie directement à l'animalité, qui est au centre du propos de Mabanckou : de fait, le porc-épic ne cesse d'être exclu, de la société animale d'abord, de la société humaine ensuite, pour à la fin se retrouver seul en-dessous d'un baobab. Afin de saisir l'origine du motif animal, dans un tel contexte, il faut revenir à la notion de totem qu'évoquait Freud, lorsqu'il abordait la question des tabous. Tabou est un terme dans la société mélanésienne qui signifiait à la fois sacré et impur et désignait des activités interdites, comme l'inceste ou le meurtre. Là encore, on peut penser au cadavre du père : ses restes vont lentement se transformer en une entité non plus inférieure et abjecte, mais supérieure et sublimée, avec laquelle on entretient maintenant un rapport pacifique, et même un rapport de vénération. Le père devient une figure divine qu'on apaise en lui sacrifiant des êtres¹²¹. Ces sacrifices rituels, portant d'abord

¹²⁰ Ce livre saint est d'ailleurs le premier et le dernier livre à être cité dans *Mémoires de porc-épic* (MPE, 22, 167).

¹²¹ Selon Wundt, qui approfondit la thèse freudienne, le père est réellement présent à double titre, dans la scène du sacrifice offert aux divinités de la tribu : comme dieu et comme animal de sacrifice. Cependant, avec le temps, ces deux images vont se dissocier : se forme alors l'image d'un Dieu monothéiste qui ordonne lui-même le sacrifice de

sur des êtres humains, porteront ensuite sur des animaux. C'est précisément cette substitution d'une victime animale à la victime humaine qui a donné lieu à la formation des totems, c'est à dire, à la représentation des ancêtres sous des figures animales, qui de ce fait deviennent détentrices de pouvoir. Le mythe des « doubles » animaux auquel renvoie Mabanckou, dans *Mémoires de porc-épic*, est probablement dérivé de ce choix de représenter les ancêtres au moyen d'animaux totémiques. Le fait que les bêtes y sont des « doubles » de l'homme remonte sans doute à cette substitution sacrificielle (l'animal sacrifié assurant le lien entre le monde actuel et celui des ancêtres). Subsisterait ainsi, dans les anciennes sociétés africaines, une certaine continuité, un va-et-vient toujours possible entre la vie et la mort, entre l'humain et l'animal que les sociétés occidentales ont précisément niées. Mais alors que les diverses théories qui ont trait à la rivalité mimétique cherchent à expliquer ce phénomène de façon rationnelle, Mabanckou, dans *Mémoires de porc-épic*, ne donne plus une explication basée sur ces théories occidentales, mais puise directement dans des croyances africaines auxquelles ce sont intéressées ces théoriciens.

Il peut donc s'avérer hasardeux de s'aventurer exclusivement sur ce terrain de l'anthropologie sociale afin d'éclairer « la construction du lien social dans les romans d'Alain Mabanckou », d'autant plus que l'auteur semble avoir lui-même pris les devants en invalidant toute interprétation de type ethnologique. En effet, Mabanckou ne condamne-t-il pas explicitement « ethnologues » et « anthropologues sociaux » (MPE, 142), en ridiculisant ceux-ci à l'occasion de leur visite dans le village congolais, où ils s'intéressent de près au phénomène

l'animal (voir le sacrifice d'Isaac).

(par ailleurs ivoirien) du « cercueil » qui se met soudain à « bouger » et permet ainsi au mort de désigner celui qui a provoqué son décès : « Il paraît que les Blancs ont écrit un gros livre de plus de neuf cent pages pour raconter cette histoire » (MPE, 145). Ces ethnologues iront même jusqu'à essayer eux-mêmes de prouver le bien-fondé de cette « légende », que d'autres Blancs viendront toutefois vérifier sans succès (MPE, 146)¹²². Ainsi donc le recours à l'ethnologie ou à l'anthropologie sociale, dans le but de donner de l'univers mabanckouesque une explication satisfaisante, se heurte à la mise en question de ces disciplines par l'auteur lui-même, les sociétés africaines reposant sur un autre type de lien social, basé sur des explications mythologiques et la croyance en un autre monde, régi par d'autres lois.

En effet, si la notion de double a certainement connu une fortune énorme dans la littérature universelle, Mabanckou lui applique un traitement spécifiquement africain, en basant son récit sur des croyances locales. Tout de suite le thème principal est annoncé, à savoir que ce porc-épic agit comme le double de l'homme. Mais il y aurait, selon le système mis en place dans le roman de Mabanckou, deux types de doubles : les doubles bénéfiques, que l'auteur appelle « pacifiques » (MPE, 15); et les doubles maléfiques, qu'il appelle « nuisibles » (MPE, 16). Alors que le double pacifique naît en même temps que le sujet humain et l'accompagne pendant toute sa vie et le protège, le double nuisible intervient beaucoup plus tard dans la vie d'un sujet, après une initiation qui va favoriser le pacte entre l'animal et l'humain. Mais, surtout, l'animal nuisible ne

¹²² Leur ouvrage sera d'ailleurs remis en question par un autre personnage européen, plus versé en littérature, Amédée (MPE, 147), sur lequel nous reviendrons.

parvient à entrer dans la personne qu'il va habiter qu'à travers une scission de la personnalité de ce dernier en un « moi » et son « autre moi-même ». Le double animal agit donc comme une espèce de relais entre l'homme et son ombre : il se rapporte à un double humain qui, à lui tout seul, ne peut rien entreprendre. Toutes les actions nuisibles seront dès lors entreprises par l'animal. C'est ainsi que le porc-épic va exécuter tous les meurtres que peu à peu son maître Kibandi (qui signifie « double » en bembé) va l'amener à perpétrer pour se venger des disputes qui l'opposent aux habitants du village, et qui relèvent toutes de la rivalité mimétique. Par exemple, Kibandi veut épouser une jeune femme alors que celle-ci a un autre prétendant : il va donc (faire) tuer cette fille (MPE, 137). Une autre fille lui résiste : elle connaîtra le même sort (MPE, 188). Tel vieux qui s'oppose à la candidature de Kibandi au conseil du village sera à son tour « mangé » (190). Insistons d'ailleurs sur le fait que le porc-épic ne dit jamais « tuer », mais « manger » : « nous avons commencé à manger les gens pour un oui ou pour un non » (MPE, 190) – une réminiscence, sans doute, de l'ancien festin. Et à chaque fois il s'agit de prendre revanche dans des situations de rivalité opposant Kibandi aux gens du village. Cette folie meurtrière ne s'achève qu'avec la mort de Kibandi, lorsque celui-ci s'en prend à deux enfants : il s'agit de jumeaux, qui s'avèrent plus forts que lui, parce qu'ils sont eux-mêmes dédoublés.

Alors que la disparition du maître devrait en principe signifier aussi la fin de son double¹²³, le porc-épic survit mystérieusement à la mort de son maître. Il

¹²³ Ainsi, la mort du père de Kibandi (qui avait, lui aussi, un double nuisible – sous la forme d'un rat) coïncidait avec la mort de son animal totémique (MPE, 107). A mesure que sa mort approchait, il s'était mis lui-même à ressembler au rat (MPE, 87) ; de même, au moment de son trépas, Kibandi avait pour tête celle du porc-épic (MPE, 32). La

n'a plus personne à qui parler, excepté un arbre, le baobab, « arbre à palabres » auquel il raconte sa vie ; à la fin de sa confession, il se repentit de tous les meurtres qu'il a dû commettre au nom de Kibandi et pense même devenir un « double pacifique » (MPE, 221). Il ne songe plus qu'à retourner chez lui, souffrant du « mal du territoire », (MPE, 219). En effet, avant de devenir le double d'un être humain, le porc-épic faisait partie, lui aussi, d'une société : la société des porcs-épics, qu'il a dû quitter pour pouvoir devenir un double nuisible. On retrouve là ce mécanisme du bouc émissaire qui doit être exclu de la société (les Kibandi avaient déjà été mis au ban d'un premier village après la mort du père) : mais ce mécanisme subit une inversion, ici, puisque le porc-épic finit par tomber dans une violence bien pire que celle qu'il vient d'abandonner en quittant la société animale. Peut-être doit-on mettre cette position d'exclusion en rapport avec la position de l'écrivain lui-même, puisque le premier geste des écrivains de la « migritude » consiste à s'extraire de la société africaine en immigrant en Europe ou aux Etats-Unis. Cependant, là aussi la rivalité n'en persiste pas moins entre écrivains « émigrés », et l'on peut légitimement se demander si Mabanckou est véritablement parvenu à rompre le cercle infernal de la rivalité mimétique, puisqu'en tant qu'écrivain africain « déraciné », il finit par s'inscrire dans un champ littéraire complexe où il entre forcément en concurrence avec d'autres écrivains semblables.

Car ceci doit être souligné : il est beaucoup question de littérature dans ce conte animal africain¹²⁴. On a beau se trouver au cœur de l'Afrique, on ne sort

représentation de ces animaux totémiques favorise cependant peu les processus de « devenir-animal » tel que les ont décrit G. Deleuze et F. Guattari dans *Mille Plateaux*.

¹²⁴ Contrairement à ce qui se produit dans le livre de Nganang, où les références

jamais tout à fait du champ littéraire. Il n'y a là rien de surprenant : rares sont les ouvrages de Mabanckou où ne figurent pas des allusions à la bibliothèque universelle, et la littérature française fait l'objet de discussions jusque dans les villages les plus reculés, comme c'est le cas dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*. Il en ira de même dans *African Psycho* avec lequel *Mémoires de porc-épic* a en commun un même goût pour la mise en scène de la violence gratuite. Et cette tendance littéraire atteindra évidemment son point culminant avec les innombrables jeux de mots sur des titres existants dont Verre cassé parsème son discours. Dans *Mémoires de porc-épic* on apprend que les doubles nuisibles savent lire sans jamais être allés à l'école. Il y aura donc de nombreuses allusions ouvertement décrites, par exemple à La Fontaine, dont sont longuement citées les Fables IX et VIII, « Le Rat de ville et le Rat des champs » et « L'Hirondelle et les Petits Oiseaux » (MPE, 64-5). Si Mabanckou y multiplie les références au fabuliste, il va aussi faire allusion à *Moby Dick*, la fameuse baleine blanche nous étant présentée comme le double nuisible du capitaine Achab ; au *Lion* de Kessel ; ou encore à Garcia Marquez, à Buzzati, à Quiroga, à Faulkner (MPE, 156) ; aux *Histoires extraordinaires* de Poe surtout, telles qu'elles furent traduites sous ce titre par Baudelaire (MPE, 157). Mais ces allusions à toutes les littératures du monde (à l'exception de celles d'Afrique, auxquelles il n'est étrangement pas fait référence) demeurent superficielles, l'auteur se bornant à indiquer ces textes (dont il ne nomme d'ailleurs guère les titres), sans toutefois réellement les exploiter.

ouvertes à la littérature se limitent à la présence dans le récit de l'écrivain, auteur de *Temps de chien*. Ce qui ne signifie nullement qu'il n'y ait pas trace d'intertextualité dans ce récit fortement « informé » par certains poèmes de Baudelaire.

Retour à la littérature écrite

Or ce champ très particulier de la littérature est loin de rester à l'abri de la violence exercée par le porc-épic et son maître. Parmi les meurtres perpétrés par ceux-ci, il y a en effet l'assassinat commis sur cet européen fort cultivé, grâce auquel, justement, s'était propagée dans le village la coutume de lire. Le bel Amédée sera lui aussi « mangé », pour être entré à son tour dans le cercle infernal de la rivalité mimétique, en séduisant les jeunes filles du village¹²⁵. Mais l'on peut se demander si ce personnage ne concentre pas en lui toute la séduction qu'exerce sur l'Afrique la culture européenne : car c'est en leur racontant « des choses qu'il y avait dans ses livres » (MPE, 155), qu'il a pu séduire les jeunes filles. En somme, venu d'Europe « avec ses cartons de romans » (MPE, 160), Amédée incarne l'essence même de la littérature, et l'ambivalence de ses attraits sur autrui. Ne dirait-on pas, en effet, que l'auteur africain contemporain reste animé par un très ambigu et très obscur désir d'appartenance à la littérature française, avec laquelle il entre plus ou moins discrètement en dialogue, mais sous l'ombre de laquelle il n'en demeure pas moins « petit » : un fils bâtard de l'ancêtre « gaulois » ; bref, une copie approximative¹²⁶. Si l'on devait transposer en termes

¹²⁵ Ce personnage d'Amédée n'est pas sans évoquer Michel Leiris qui revint de l'expédition de Marcel Griaule avec un livre intitulé *L'Afrique fantôme*. C'est bien en ces termes que le porc-épic l'évoque après l'avoir « mangé » : Amédée ira désormais « raconter aux fantômes » ses mensonges (MPE, 166). Amédée, très porté sur la littérature, est aussi fort épris de lui-même, et tel Narcisse, se regarde longuement dans l'eau, au point de faillir y tomber (MPE, 154) : or un chapitre de l'autobiographie célèbre de Leiris, *L'Age d'homme*, s'intitule comme par hasard « Narcisse ». Quant aux ethnologues, peut-être faut-il y voir une allusion à la même expédition Griaule, au début des années trente, qui s'intéressa de près aux rituels funèbres chez les Dogons.

¹²⁶ Une tendance mimétique que Homi Bhabha résumait en ces termes : « mimicry emerges as one of the most elusive and effective strategies of colonial power and knowledge » (*The Location of culture*, London, Routledge, 1994, p.126). C'est que l'imitation est profondément inscrite dans la structure coloniale ; le colonisé imite le

littéraires la fable freudienne du banquet (« Mangeons le père »), l'image obtenue n'expliquerait-elle pas cette attitude ambiguë envers une littérature venue d'ailleurs ? Car « dévorer », comme le font Kibandi, le porc-épic (et Mabanckou lui-même) cette littérature étrangère, n'est-ce pas aussi chercher à tuer le père tout en se nourrissant de sa force ? Parallèlement à ce « meurtre » symbolique des figures paternelles, à ce « remâchage » ou cette « mastication » de l'ancienne littérature, se développe un désir plus ouvertement affiché de s'inscrire dans le champ littéraire francophone africain, où cependant l'auteur entre en concurrence avec ses pairs et finit par occuper la place d'un autre « fils » : d'où l'incontournable rivalité que nous avons signalé .

En conséquence de quoi, il faudrait peut-être distinguer ici entre deux types d'intertextualité : un dialogisme restreint, où la part de l'influence reste prépondérante (on songera ici à la définition qu'en donne H. Bloom) ; et un dialogisme véritablement ouvert, dans lequel la part créative l'emporterait (tel que l'a défini M. Bakhtine). On aura beau prôner les vertus salvatrices et régénératrices de ce dialogisme ouvert, l'œuvre de Mabanckou, comme nous l'avons suggéré, est loin d'échapper aux pièges de l'influence et de la rivalité mimétique. Sans doute trouve-t-on dans certains de ses romans des traces d'un tel dialogisme libérateur : l'écriture de Mabanckou n'est, fort heureusement, nullement exempte de telles interactions contestataires, véritablement transformatrices des « mots » d'autrui¹²⁷. Une réelle intertextualité, alors, s'en

colon, sans jamais pouvoir l'éaler ; une différence y reste toujours inscrite : il est presque pareil, mais pas tout à fait (« almost the same but not quite », selon la formule qu'en propose Bhabha).

¹²⁷ Mais appellera-t-on dialogiques, ces allusions humoristiques à divers titres du canon

dégage, comme il apparaît dans la séquence suivante. On apprend que Kibandi, encore jeune, a connu sa première expérience sexuelle avec « la fameuse Biscouri, une femme qui avait le double de son âge, une veuve pleine de rondeurs, au derrière encombrant et qui avait un penchant immodéré pour les puceaux » (MPE, 118). Dès qu'elle en croisait un, « elle tournait autour du puceau, le cajolait, lui préparait à manger, lui offrait son hospitalité » (MPE, 118). Ces indications sur les mœurs tout à fait particulières de cette femme étrange constituent à vrai dire une allusion à un poème en prose de Baudelaire, « Mademoiselle Bistouri », dans lequel est mise en scène une femme « pas trop jeune » qui a une passion pour les médecins, et tout spécialement pour « les petits internes » qu'elle invite chez elle afin de les y « dorloter »¹²⁸. Certes, « Biscouri » est un nom de famille qu'on peut trouver au Congo : mais il suffit d'y changer une lettre pour en trouver la source véritable. « Biscouri » dissimule à peine « Bistouri », dont il réalise la déformation de manière tout à fait inventive. Mais pourquoi une telle allusion à Baudelaire, et pourquoi un tel travestissement ? Si Mabanckou entreprend de détourner l'un des *Petits poèmes en prose*, ne serait-ce pas afin de répondre à l'usage tout à fait sensible que Nganang fit de ces mêmes poèmes en prose dans *Temps de chien* ? On peut penser que ces références sont pour quelque chose dans la décision de Mabanckou de faire allusion à cette œuvre de Baudelaire¹²⁹. Si cela est vrai, il nous faut alors admettre que même cet exemple de « dialogue » finit par s'inscrire dans le contexte d'une rivalité sans cesse reconduite. Ce ne serait, en d'autres mots, toujours et encore que du mimétisme, cette tendance prévalant ainsi

littéraire mondial, dans *Verre cassé*, ou ces habiles résumés d'ouvrages que l'auteur nous propose, comme il le fait par exemple à partir d'un conte de Quiroga (MPE, 157-160) ?

¹²⁸ C. Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 157-160.

¹²⁹ On songera en particulier à la façon dont l'errance de Mboudjak se nourrit des « Bons chiens » de Baudelaire. A ce sujet, voir notre chapitre précédent.

sur la tendance à la création. L'auteur reste en rivalité. Son dialogisme demeure mimétique, parce que s'appuyant sur Nganang : c'est « à partir » de lui qu'il écrit (pour s'en éloigner, certes, mais en y trouvant son origine). Et peut-être la présence si manifeste du thème de la rivalité dans ses romans n'est-elle qu'un effet du débordement de cette conception concurrentielle de l'écriture : tel n'écrit bien qu'en réaction aux paroles d'un autre qui lui ressemble, et qui de ce fait le menace dans son identité, et ainsi le force à l'agresser, à se retourner contre lui, en lui détournant son texte.

Cela signifierait-il donc qu'il n'y a pas d'issue à cette violence, aussi symbolique fût-elle : ni dans le domaine du mythe, ni même dans celui de la littérature ? Peut-être faut-il, afin d'en trouver une, se placer sur un autre terrain et s'interroger sur la notion de « sujet postcolonial », tel que l'a défini Homi Bhabha sous la forme d'un sujet fondamentalement déplacé : un immigrant, un réfugié, ou un exilé. L'œuvre de Mabanckou est sur ce point exemplaire, dans laquelle les frontières entre anciens colons et colonisés sont sans cesse traversées, même si les différences sont maintenues. S'accomplit ainsi un processus conflictuel d'hybridité, où tout se confond : des interstices se produisent, des espaces se superposent, mettant fin à toute homogénéité sociale. C'est bien de la sorte que Bhabha décrit l'émergence d'un espace tiers, un espace mental, abstrait, créé grâce à la fusion d'espaces antagonistes : y règne l'entre-deux, l'identité vacillante, la rencontre de deux cultures et leurs négociations incessantes. Cette nouvelle identité hybride peut dès lors être vue comme un mode d'expression où de nouvelles possibilités peuvent être créées d'une façon productive. L'espace tiers n'est donc pas juste un espace supplémentaire, encore moins un espace

pacifié : c'est un supplément qui est généré par la friction entre deux espaces adjacents, qui nous permet d'émerger comme « les autres de nous-mêmes », dit encore Bhabha¹³⁰, en nous procurant l'instabilité d'identité nécessaire, sans laquelle les échanges ne peuvent être produits. Et ce n'est qu'une fois qu'un sujet a fait abandon de son identité fixe qu'il peut entrer en négociation avec l'Autre, en transformant sa propre identité culturelle en ce que Bhabha appelle une « temporalité intertextuelle discontinue de différence culturelle »¹³¹. Ce sont de telles considérations sur l'hybridité sociale et culturelle qui ont peut-être amené Mabanckou à se détourner à nouveau du continent africain et à revisiter les milieux d'immigrés (plus rassurants, puisque déjà visités dans *Bleu Blanc Rouge*) dans son roman suivant, *Black Bazar* (2009) : l'un des personnages y est appelé L'Hybride, précisément.

Mabanckou trouvera l'occasion de revenir sur le thème du double animal, abordé dans *Mémoires de porc-épic*, dans un récit autobiographique rédigé à l'occasion de son retour (après vingt ans d'absence) au pays natal, *Lumières de Pointe-Noire*¹³². Mais cette fois, ce n'est plus le double maléfique qui est mis en scène ; au contraire, la violence est écartée dans ce souvenir d'enfance (on est passé de la fiction au « réel »). Il s'agit de bons doubles. Mabanckou y inclut en effet un épisode sur la chasse aux bêtes sauvages – cet épisode de sa jeunesse faisant suite à un chapitre consacré à la mémoire de l'animal domestique qui fut au cœur de son enfance : le chien Miguel, « double bénéfique » du narrateur, mort

¹³⁰ H. Bhabha, *op. cit.* p. 39. Mais on songe évidemment à l'expression de l'« autre lui-même », chez Mabanckou.

¹³¹ *Id.*, p. 38.

¹³² A. Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, Paris, Editions du Seuil, 2013 (LPN).

lamentablement lorsqu'un oncle l'oublia, enchaîné à un arbre pendant plusieurs semaines.

Voici donc ce que raconte le chapitre suivant (intitulé de façon ludique « Rencontre d'un troisième type »). Un autre oncle a décidé d'emmener le jeune Mabanckou en brousse : il est en âge d'y aller, et cette expédition « nocturne » a tout l'air d'être une initiation. On s'est à peine engagé dans la forêt que se manifestent les premiers animaux :

À une centaine de mètres de nous s'abreuyaient une biche et un cerf. J'attendais que mon oncle prenne position et abatte au moins l'une des deux bêtes. Il se mit plutôt à genoux et psalmodia des paroles inintelligibles. Le couple de ruminants nous observait de loin, sans être inquiété par notre présence. La prière de tonton Matété m'apparut interminable, rythmée de noms des membres de la famille, comme lorsque nous étions en classe et que le maître devait s'assurer que tout le monde était présent avant d'entamer le cours. Sauf que personne ne répondait à l'appel de mon oncle. Les deux cervidés écoutaient attentivement sa voix monocorde et acquiesçaient de temps à autre d'un mouvement de tête de haut en bas. À la fin de la prière, les mammifères bramèrent en chœur puis s'éloignèrent petit à petit de la rivière pour enfin disparaître dans la brousse profonde. Le silence qui s'ensuivit me glaça (LPN, 151).

Ce n'est qu'ensuite que la chasse peut réellement commencer ; elle est d'ailleurs

peu spectaculaire, l'oncle se contentant de tirer juste ce qu'il lui faut : deux écureuils et un pangolin (LPN, 152). Épuisé l'enfant ne peut suivre le train au retour : l'oncle le porte alors sur ses épaules (LPN, 153). La nuit il ne dort guère, hanté par « les images de la biche et du cerf » (LPN, 153) :

Je les voyais, le mâle avec une tête humaine surmontée de cornes ramifiées dont les pointes effleuraient les nuages, la femelle un peu à l'écart. Les deux parlaient notre langue et prononçaient mon nom. Le couple avait maintenant un faon qui le suivait, et la tête de ce petit animal ressemblait à la mienne comme deux gouttes d'eau (LPN, 153).

Explication de l'oncle interrogé sur ce mystère : selon une vieille croyance locale, on était parti chercher le double animal de l'enfant parmi les bêtes sauvages vivant dans la forêt : « leur petit était content de te voir car lui et toi vous ne formez qu'un seul corps » (LPN, 154). Quant aux bêtes adultes, elles représentent ses grands-parents :

Cette biche et ce cerf n'étaient pas des animaux ordinaires. Le mâle est le double de ton grand-père Moukia Grégoire, et la femelle, le double de ta grand-mère, Henriette N'Soko. Si j'avais abattu ces bêtes au cours de notre chasse hier, tes grands-parents seraient des êtres morts au moment où je te parle. Avant d'aller dans cette brousse on doit passer dire bonsoir à ces doubles, c'est eux qui nous permettent de trouver facilement le gibier (LPN, 154).

Voilà une belle leçon en matière de Tout-Monde, respectueuse en tous points de la Relation entre vivants. Il en va tout autrement dans les récits

occidentaux dont se démarque visiblement l'auteur : songeons par exemple à *La légende de Saint Julien l'Hospitalier*, de Flaubert, qui met en scène l'adolescence très violente de Julien. Avant de devenir ermite, Julien s'adonne aux métiers des armes, et finira par tuer ses parents de façon quasi-oedipienne. Voici cette scène centrale du récit : le jeune et noble Julien, initié à la chasse par son père, ne songe bientôt plus qu'à rapporter le plus de bêtes possibles, saisi d'une véritable frénésie meurtrière. Ce jour-là, ayant quitté le château de son père, il réussit à commettre un massacre sans précédent parmi les animaux des bois, tuant boucs, grues, chevreuils, renards, hérissons et lynx. La nuit tombant, cette chasse miraculeuse s'achevant, voilà que « sur le bord de la forêt, il aperçut un cerf, une biche et son faon » (SJH, 76). Il abat d'une flèche le faon, la biche ensuite ; enfin, il touche le grand cerf en plein front ; mais celui-ci continue de s'avancer sur lui et avant de s'effondrer, lui lance : « Maudit ! maudit ! maudit ! Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère » (SJH, 76).

En rapprochant les deux scènes, on peut même se demander si Mabanckou n'a pas sciemment inversé le scénario de la légende de Julien. Quand bien même le nom de Julien n'intervient pas dans le récit de Mabanckou, certaines traces de lecture, si elles n'en trahissent l'intention, permettent néanmoins de le penser. C'est ainsi que l'oncle parle au narrateur de *Lumières de Pointe-Noire* tout en contemplant « l'hôpital Adolphe-Sicé », situé non loin de l'endroit où ils se revoient ; et il précise : « Dans la nuit, cet hôpital ressemble à un vaste manoir hanté » (LPN, 150). Ce sont de possibles allusions à l'hospitalité pratiquée par Julien à l'égard des malades, et au château qu'il occupait dans son enfance. Cela devient plus évident encore quand l'oncle, tentant de rassurer l'enfant, angoissé à

l'idée de s'égarer dans la forêt, lui dit qu'on ne se perd pas « dans sa propre maison ». « Et si la maison est très grande comme les châteaux des Blancs » ? lui demande alors étrangement le narrateur. Et l'oncle de répondre en désignant la forêt : « la différence c'est qu'ici c'est notre château » (LPN, 152). Certes il y a là pour le moins un paradoxe : on n'est censé ne raconter dans une autobiographie que des souvenirs « vrais ». Comment ceux-ci, dès lors, pourraient-ils coïncider, fût-ce inversement, avec la légende de Flaubert, issue comme on sait d'un recueil intitulé *Trois Contes* ? Quoiqu'il en soit, la morale qui se dégage de cette lecture est claire, dès lors qu'on la confronte à la violence extrême du texte canonique français : en Afrique, dans l' ancestrale tradition du conte à laquelle sans conteste Mabanckou nous renvoie ici, on respecte le monde animal, et l'on honore la continuité entre l'homme et la bête que l'Occident continue de nier. Cependant, il serait faux de croire qu'une telle attitude relèverait de la seule tradition africaine du conte animal : elle est informée autant par les textes du canon français. En fin de compte, la véritable hybridité que pratique Mabanckou est peut-être celle qu'il établit ainsi entre un patrimoine oral local et une tradition écrite héritée de la métropole.

Chapitre 5 : Métamorphoses féminines

Partant de l'idée qu'il existe de la part des auteurs dits francophones une certaine fascination (faite à la fois d'attrait et de rejet) pour la littérature française, nous nous sommes montrées plus particulièrement attentives à la façon dont certains écrivains d'Afrique centrale, de l'Océan indien et des Antilles recevaient, inversaient ou recycloient cet héritage venu de l'ancienne métropole. Or cette influence externe, loin de s'exercer sur une page vierge, y rencontre des traditions littéraires locales. Afin de se constituer une mémoire littéraire propre, indépendamment du patrimoine français, plus d'un auteur issu de la période de la décolonisation s'est en effet efforcé d'abord de rassembler d'anciens contes traditionnels. Ce recours au conte transmis oralement dans la formation d'une nouvelle littérature écrite n'a rien de nouveau, selon Pascale Casanova : « Comme au XIXe siècle en Europe, la recollection de contes et de légendes populaires permet de transformer en littérature (écrite) une production orale ». Elle ajoute : « Selon la même logique d'accumulation d'une richesse littéraire et intellectuelle manquante, les écrivains des pays issus des processus de décolonisation au Maghreb, en Amérique latine ou en Afrique noire ont donc entamé le même processus » (LRMDL: 123)¹³³. Ce recours au conte, en se mélangeant progressivement aux tendances contemporaines, favorisera l'éclosion d'une littérature dite « mineure », dont nous aimerions ici soumettre à analyse quelques échantillons. On peut en effet voir s'esquisser dans la littérature postcoloniale contemporaine de nouvelles tendances où les processus d'interaction entre la production orale et la littérature permettent de tracer des voies inédites : au lieu de

¹³³ P.Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, Points, 1999.

reconstituer simplement la mémoire d'antan, des écrivains puisent dans le fond mémoriel afin d'en faire jaillir des histoires hybrides, faites du mélange de traditions anciennes et de contextes nouveaux.

Une animale

Si l'on compte, parmi ces contes nouveaux, de nombreuses occurrences animalières, c'est peut-être que l'animal, particulièrement présent dans l'univers du conte, permet précisément de tels processus d'hybridation. Car l'animal n'y a plus cette fonction métaphorique ou totémique que lui octroyaient les contes traditionnels, il est à présent opérateur de métamorphoses. En nous limitant à des fictions contemporaines où sont mis en scène des animaux, dotés ou non de la parole, mais le plus souvent issus des contes traditionnels, nous avons considéré l'animalisation comme un accélérateur de transformations à la fois au niveau de la langue (le français se mêlant par exemple au créole ou au pidgin) et du double héritage littéraire (africain et européen). Mais nous y avons également vu un processus de métamorphose de l'écrivain lui-même, car celui-ci dépasse les frontières qui lui sont imposées par le lourd héritage littéraire français, en s'adonnant à une hybridité hors-norme. À travers l'animalisation, celui-ci parvient à se différencier d'autrui, à dessiner une approche divergente du langage et à recycler différemment le patrimoine qui lui revient à force d'utiliser la langue française dans un contexte spécifiquement postcolonial, essentiellement critique à l'égard de l'ancienne métropole. On a vu s'accomplir ce mouvement chez Patrick Chamoiseau (*L'esclave vieil homme et le molosse*), Patrice Nganang (*Temps de chien*) et Alain Mabanckou (*Mémoires de porc-épic*), même si les stratégies de

minorisation qu'ils déploient ne sont pas toutes aussi réussies les unes que les autres. Toutefois, ces stratégies ont été mises en place par des hommes, qui sont bien en cela minoritaires qu'ils sont de couleur, mais qui, en tant qu'hommes, n'en appartiennent pas moins à une « majorité ». Leur minorisation passe par un « devenir-noir » qui s'exprime bien à travers un « devenir-animal », mais qui n'affecte jamais leur virilité. Ainsi, le chien fonctionnait comme une métaphore de l'esclave marron dans *L'esclave vieil homme et le molosse* de Chamoiseau, alors que dans *Temps de chien* de Nganang, il était représentatif des marginaux habitant les bas-fonds dans un contexte urbain africain ; enfin, chez Mabanckou, le porc-épic fonctionnait comme le double maléfique d'un assassin. Aucun « devenir-femme » ne figure dans ces récits, conduits d'un point de vue exclusivement masculin. Aussi ressentons-nous la nécessité d'évoquer à présent une autre tentative, différente en cela qu'elle fut menée d'un point de vue féminin - tentative qui, tout en s'inscrivant dans ce même axe de minorisation que Deleuze et Guattari appellent « devenir-animal », l'aborde du point de vue extrême et fantastique de la métamorphose autrefois exploitée par les fabulistes : une jeune fille se réveille chienne ou truie.

La question est donc la suivante : qu'en est-il de l'animalisation du point de vue d'un « devenir-femme » ? Quel rôle joue l'animal dans la fiction féminine ? Afin d'y répondre, nous nous baserons sur deux récits d'Ananda Devi, écrivaine mauricienne et protégée de J.M.G. Le Clézio. Il s'agit de *Moi, l'interdite* et de *La vie de Joséphin le fou*, qui sont comme les deux versants d'une même histoire¹³⁴.

¹³⁴ A. Devi, *Moi, l'interdite*, Paris, Editions Dapper, 2000 (MI) ; *La vie de Joséphin le fou*. Paris, Gallimard, Continents noirs, 2003 (JF).

Pour mieux en dégager cette spécificité francophone postcoloniale évoquée plus haut, nous les évoquerons par opposition à un troisième livre, également de la main d'une femme, et paru peu avant : *Truismes*,¹³⁵ de Marie Darrieussecq, roman dont le titre joue sur la véracité (le verrat) et la vérité (lapalissade), et dans lequel une attention similaire est donnée à l'animalisation, et qui a connu un grand succès populaire à sa sortie, sans doute en raison de ses résonances érotiques. Tout comme dans les deux romans d'Ananda Devi, il y est également question de métamorphose – comme si ces auteurs-femmes, soucieuses des transformations du corps féminin, avaient pour ce thème une certaine prédilection.

L'héroïne travaille dans une parfumerie où chacun la complimente sur le teint formidable qu'elle affiche. Bien vite, elle tend à multiplier les aventures sexuelles avec des clients masculins. Peu à peu, elle aura les yeux qui se rapprochent, des poils qui lui poussent sur l'épiderme ; elle se met à manger des choses étranges (jamais du porc, toutefois ; par contre, elle raffole de truffes) ; souvent elle se retrouve à quatre pattes, c'est d'ailleurs sa position sexuelle préférée ; ou elle se roule dans la boue (TR, 85). Elle n'a plus de seins, mais des « mamelles » (TR, 55) ; plus de jambes, mais des « jarrets » : tout le vocabulaire bascule de la sphère humaine au registre animal. Pour comble, il lui pousse une queue en tire-bouchon. Même ses règles changent, ses relations sexuelles se produisant quand elle est « en chaleur ». Mais cette transformation animale, étrangement, est réversible : il lui arrive fréquemment de reprendre sa forme humaine – ne cessant d'osciller entre ces deux pôles. Elle aboutit dans un hôpital psychiatrique où elle finit, ni plus ni moins, par tomber amoureuse d'un

¹³⁵ M. Darrieussecq, *Truismes*, Paris, POL, 1996 (TR).

loup-garou (TR, 118). Voilà bien un devenir-animal qui va trop loin : il y a là une telle surcharge dans le domaine de l'animalisation qui frôlerait le mauvais goût et la quête du sensationnel, s'il n'y avait l'humour. On pourrait se demander (mais ce n'est pas notre propos) si cette animalisation outrancière et commerciale, à forte connotation érotique, a le moindre impact sur ce que pourrait être une écriture féminine. C'est le cas de l'héroïne anonyme de *Truismes*¹³⁶, qui semble exercer le métier de péripatéticienne dans une parfumerie, où elle se spécialise dans les massages : le fait que, dans cette société, les clientes, et de plus en plus fréquemment les clients, sont invités à sentir sur sa peau les subtilités des divers parfums mis en vente ne semble guère sortir de l'ordinaire (on songera ici au *Parfum*, de P. Süskind, dont le héros-meurtrier, établi à Grasse, porte un nom d'animal : « Grenouille »). Son érotomanie est d'ailleurs sans bornes : elle ne s'offusque d'aucun attouchement, se laisse palper les seins, exécute une fellation comme allant de soi (TR, 13), se laisse tacher ses vêtements par des messieurs qui la pressent dans le métr (TR, 14). Peu d'angoisse existentielle, ici, sinon grossièrement feinte, devant sa progressive transformation en « truie », grasse, grosse et grise-rose : plutôt l'acceptation devant l'énormité des changements subis par sa personne, dont on dirait bien qu'ils miment l'obsession corporelle de la femme qui grossit et ne cesse de se peser, telle que l'entretiennent les magazines pour femme.

Les premiers symptômes de la transformation sont vécus comme positifs : l'héroïne est saine, et rayonne même de santé (TR, 17). Mais très vite, les signes

¹³⁶ Nous renvoyons ici à l'article de A. Marie et de J-L Cornille : « Portrait de Marie Darrieussecq se livrant à une forme particulière d'altruisme », *Estudios Romanicos*, 2014, Vol 23, p. 129-140.

s'aggravent : elle devient trop grosse, trop animale aussi, que pour être encore employée, ou même désirée par son amant. Ses yeux se rapprochent, son dos se couvre de poils, une queue lui pousse à l'arrière, elle développe des mamelles au lieu de seins, cherche à se vautrer dans la boue, ne mange plus que des épluchures, éprouve du mal à s'exprimer autrement que par des grognements. Lorsque les clients se détournent d'elle, elle ne trouve plus à intéresser qu'un marabout « nègre » (TR, 42), être appartenant à une catégorie sociale marginale, avec lequel elle se met à « quatre pattes » en poussant « des cris d'animaux » (TR, 43). Au travail, on lui a préféré « une soi-disant petite perle [...] dégottée aux Antilles » (TR, 42) : c'est une même recherche de l'exotique qui caractérise le parc d'amusement d'Aqualand où les sauveteurs sont de beaux éphèbes noirs, et les hôtesse de jolies négresses en string (TR, 61) pour lesquelles son amant, Honoré, finit par l'abandonner. Ensuite, son déclassement social s'aggrave, malgré une rencontre providentielle avec Edgar, candidat aux présidentielles : délaissée par lui, elle se met avec un « arabe » ; enfin heureuse, elle voit sa lamentable morphose s'inverser, recouvrant quelque peu sa « figure humaine » (TR, 88), et retrouvant même l'usage de la parole ; mais traquée par le SAMU, elle finit par se retrouver dans un asile psychiatrique où elle passe son temps à lire (TR, 97). Après une fête de Nouvel An inaugurant le nouveau millénaire (TR, 107), le marabout, devenu leader spirituel grâce à Edgar, l'introduit auprès d'Yvan, directeur de « Loup-Y-Es-Tu », dont elle s'éprend aussitôt que celui-ci se transforme devant elle en loup-garou (TR, 117). Ensemble, ils s'en prennent à des livreurs de pizza, jusqu'à ce que la SPA mette fin à leur vie de débauche (TR, 135). L'héroïne parvient néanmoins à s'échapper dans la forêt, où elle peut enfin vivre en toute liberté, non sans s'être au préalable débarrassée de sa mère : elle se

met alors à écrire ce qui précède.

A la question « pourquoi une truie ? », M. Darrieussecq répondait il y a peu de manière humoristique, en prologue à ses nouvelles rassemblées dans *Zoo* : « On traite les femmes de truie plus souvent que de jument, de vache ou de guenon, de vipère ou de tigresse ; plus souvent encore que de girafe, de sangsue, de limace, de pieuvre ou de tarentule ; et beaucoup plus souvent que de scolopendre, de rhinocéros femelle ou de koala »¹³⁷. Mais ce n'est pas faire remarquer qu'elle est plus souvent encore traitée de « chienne » (« bitch » en anglais). Si la femme est animale ou proche de l'animal, c'est principalement en raison de son exclusion sociale que masquent à peine dans les faits les récentes conquêtes du féminisme. Jouant sur l'étymologie du mot « âme », qui remonte à « anima », M. Darrieussecq, récemment, écrivait ce qui suit : « Depuis le Moyen Age, depuis les sabbats, depuis les grottes, je suis sans âme, une créature de souffle qui n'a pas d'âme. Une femme, un animal, comme on voudra une animale. Si j'avais un totem ce serait la baleine ou l'éléphant : gros, anciens, sages animaux »¹³⁸. Mais non pas la truie : cela, elle le réserve à son alter ego, au demeurant anonyme. Quels avantages l'auteure se donne-t-elle à nous livrer un portrait de femme sous les traits d'un porc ? D'abord celui de s'inscrire dans le registre du grotesque, par définition ambigu, nous y reviendrons : le portrait est caricatural et surchargé. Ensuite, profitant de cette ambiguïté, il lui est loisible d'occuper le siège du narrateur autant que de l'abandonner, de s'identifier à son personnage comme de s'en distancer, entraînant ainsi lecteurs et lectrices dans un

¹³⁷ M. Darrieussecq, *Zoo*, Paris, P.O.L., 2006, p.7.

¹³⁸ M. Darrieussecq, « Mon mot préféré », in *Contemporary French and Francophone Studies*, 16, 5, 2012, p. 725.

sillage sans réels repères. Enfin, elle s'inscrit dans une longue tradition littéraire de « métamorphoses », tout en cherchant à imposer sa voix propre et singulière en se faisant publier malgré l'offense commise – ce dont son éditeur (auquel elle commence par s'adresser) aurait certainement à s'offrir.

Qui dit « métamorphose » songe aussitôt à Kafka, dont le récit proverbial constitue une référence incontournable pour ce qui concerne ce processus que Deleuze et Guattari ont appelé « le devenir-animal ». Ce sont sensiblement les mêmes procédés qui sont mis en œuvre ici et là : animalisation du vocabulaire corporel ; grognements ou couinements en lieu et place du langage articulé ; abjection et saleté ; enfin, un insatiable besoin de nourriture. Mais *La Métamorphose* ne propose qu'une seule altération de la réalité, placée d'entrée de jeu du récit : un jeune homme se réveille du jour au lendemain « cancrelat », ensuite se débrouille comme il peut du changement subi en essayant de s'ajuster à la réalité qui l'emprisonne sur place, jusqu'à ce que mort s'en suive. Rien de tel, chez M. Darrieussecq ; la métamorphose est lente, progressive, et même quelquefois réversible : à la fin, le personnage, sans cesse en fuite, ne cessant d'osciller entre ses « deux états », semble s'accommoder de ce va-et vient incessant (TR, 138)¹³⁹. Tout en s'inscrivant dans une filiation littéraire « mineure » aussi prestigieuse et ancienne que celle des « Métamorphoses », *Truismes* relance en même temps une culture plus nettement populaire, développée sur fond de bête-show : les amours de la truie et de son loup-garou semblent constituer à vrai dire une variante du célèbre conte des « Trois petits

¹³⁹ Déjà dans *Animal Farm* d'Orwell on assistait à cette indéfinissabilité entre états humains et porcins. Rappelons que les compagnons d'Ulysse retrouvaient leur forme humaine après avoir été transformés en pourceaux par Circé.

cochons » tel que revu par Walt Disney, et sa description du « Werewolf » paraît sortir tout droit de films d'épouvante destinés au grand public¹⁴⁰. Gageons cependant que Marie Darrieussecq, qui signa en 2011 un autre roman « cochon », intitulé *Clèves*, n'est pas oublieuse de l'histoire littéraire française au féminin : son homonyme partielle, Marie de France, n'a-t-elle pas rapporté, parmi ses *Lais*, les aventures moyenâgeuses du chevalier anglais Biclavret, que « li Norman » appellent « Garulf », c'est-à-dire « garou » (ou « warwulf ») ? Le nom d'Yvan que lui confère Darrieussecq n'évoque-t-il pas, par ailleurs, celui tout aussi médiéval, d'Yvain (« li beaux Yvains », comme le nomme Marie de France dans l'un de ses *Lais*, « Lanval ») : « chevalier au lion », selon Chrétien de Troyes, devenu ici chevalier au cochon ?

Il est du reste épineux de soulever la question de l'intertextualité à propos de l'œuvre de Marie Darrieussecq, depuis que celle-ci a été, par deux fois, accusée de plagiat par de puissantes congénères (Marie Ndiaye, Camille Laurent)¹⁴¹. Exacerbée par ces accusations, elle ira même jusqu'à publier un long essai sur la question, basant son argumentation sur un « désir d'être plagié » qui lui paraît inhérent à l'exercice même de l'écriture¹⁴². En même temps, ses textes sont à ce point farcis d'allusions littéraires qu'ils invitent naturellement le lecteur

¹⁴⁰ C'est évidemment le sentiment de C. Rodgers, dans « Aucune évidence : les Truismes de Marie Darrieussecq », *Romance Studies*, 18, 1, 2000, pp. 69-81. A la fois best-seller et objet d'analyses universitaires, le roman brouille les frontières entre littérature élitiste et culture populaire.

¹⁴¹ Le mot « plagiaire », au départ, désignait en latin les voleurs d'esclaves, les voleurs d'enfants, aussi. Marie Darrieussecq, qui relève ce trait étymologique, dans *Rapport de police*, fut elle-même accusée de plagiat par une écrivaine de la même maison d'édition, Camille Laurens : *Tom est mort*, lui reprocha celle-ci, ne serait qu'une version romancée (c'est-à-dire, non vécue) de son propre récit autobiographique, *Philippe* : d'autant plus plagiaire, en quelque sorte, qu'elle lui a volé son enfant.

¹⁴² M. Darrieussecq, *Rapport de police*, Paris, P.O.L., 2010.

à se montrer soupçonneux. Elle-même ne cache d'ailleurs pas la nature intertextuelle de ses récits, indiquant par exemple, à la fin de *Bref séjour chez les vivants*, que « ce livre n'existerait pas » sans une quarantaine de sources qu'elle signale vaguement, parmi lesquels Descartes, H.G. Wells, Bioy Casares, Perrault, Diderot, Sollers ; mais aussi Coluche, les Talking Heads, The Cure, et les pages mode de *Elle* ainsi que l'horoscope de *Marie-Claire* (BSV, 261). Mais les sources qu'on avoue sont souvent moins importantes que celles que l'on choisit de taire. Du reste, il lui arrive d'attester ouvertement son « angoisse d'influence » (H. Bloom), lorsque, en cherchant à « décrire » la mer, l'un de ses personnages s'exhorte à « ne pas avoir peur, ne pas croire que tout est dit » (BSV, 101). Autre indice d'une activité intertextuelle débordante, son personnage porcine a lu énormément, se montrant d'une voracité sans bornes dans la lecture (TR, 97)¹⁴³ : c'est là une condition préalable à toute tentative de réécriture. Ainsi, son usage de phrases courtes, le plus souvent au passé composé, fait plus d'une fois songer à l'usage que fit de ce temps Camus dans *L'Étranger*¹⁴⁴. Mais sans doute n'y a-t-il pas lieu de chercher à ce livre une source unique, tant les allusions abondent.

Dans un article quelque peu fantaisiste¹⁴⁵, Alistair Rolls propose

¹⁴³ Littéralement, puisqu'elle essaie d'abord de les manger, avant de se mettre à les lire.

¹⁴⁴ D'autres éléments semblent y révéler : le séjour dans un « asile » (TR, 95), des personnages parlant « arabe » (TR, 89) ; les effets du « soleil » : « J'ai senti la lumière couler le long de mon dos et ça a fait du jaune vif dans ma tête » (TR, 81) ; un « couteau » tiré (TR, 148), une mère morte (TR, 147). On notera aussi sa difficulté à se souvenir : « je ne sais pas comment j'ai fait » (TR, 89). On notera aussi cet usage très récurrent de « mais », si caractéristique de *L'Étranger* : « Je me suis ébrouée et roulée un peu sur le carrelage, mais c'était froid et dur » (TR, 87). Enfin, à l'instar de Meursault, elle aurait « aimé faire des études » (TR, 16), mais n'en ayant pas fait, se sent « bête » (TR, 78) ; tous deux finissent d'ailleurs par perdre leur boulot, congédiés par leur patron.

¹⁴⁵ A. Rolls, « « Je suis comme une truie qui broute » : une lecture pomologique de *Truismes* de Marie Darrieussecq », in *Romanic Review*, 92, 4, 2001, pp. 479-90.

d'interpréter *Truismes* comme une quête des vertus aphrodisiaques de la truffe – quête elle-même allégorique de l'acte de lecture (TR, 105, 139). Il nous semble toutefois que la référence culinaire devrait renvoyer à une tout autre recette : la « farce », mot dont on sait qu'il a d'abord désigné une façon d'accommoder la nourriture, avant de désigner les intermèdes comiques qui entrecoupaient de plus sérieuses représentations, ou les passages en français dans la messe latine¹⁴⁶. Car *Truismes* est une « farce » (comme l'indique le jeu de mot sur lequel est construit son titre) ; non seulement parce qu'on s'y moque d'à peu près tout, mais également parce que le texte est littéralement « farci » d'allusions à d'autres textes, comme semble l'attester cet aveu à peine déguisé : « Dans *Femme femme* ou *Ma beauté ma santé*, je ne sais plus, j'avais lu que le plat préféré des Romains, et le plus raffiné c'était de la vulve de truie farcie » (TR, 58). Un bref recours à l'étymologie s'impose ici. Le mot « truie » provient du mot « troyen » : le « porcus troianus » était un ancien met romain pour lequel on farcissait un cochon d'autres victuailles (d'où la référence au cheval de Troie). Le choix du titre est donc d'autant plus judicieux que l'œuvre est elle-même farcie d'allusions à d'autres œuvres. D'où cette image de mets en poupées gigognes, sans doute le fruit d'une autre lecture distraite, commise cette fois par l'héroïne de *Bref séjour chez les vivants* : « en Chine elle a mangé du bœuf farci d'un agneau farci d'une dinde farcie d'un faisan farci d'une caille, d'estomac à estomac le tout à fourrer dans sa propre panse » (BSV, 243-4).

En réalité, il s'agit là encore d'une citation savante : les mets décrits

¹⁴⁶ On sait que le mot « truisme » provient de l'anglais « truism » (de « true » : vrai) : de fait, il arrive à l'auteur de farcir son texte de passages entiers en anglais, comme dans *Bref séjour chez les vivants* (BSV, 216-220).

remontent à vrai dire au Moyen Age européen, comme nous le rappelle une spécialiste de l'époque, Barbara Bowen : « A cet égard les goûts ont peu changé depuis le Moyen Age, dont tout le monde connaît les chefs d'œuvre les plus admirés : le sanglier farci d'un chapon farci d'une caille ; le monstre composite créé en cousant ensemble un demi-cochon de lait et un demi-chapon avant de les rôtir ». Et B. Bowen de préciser :

Ce goût du bizarre remonte d'ailleurs à l'antiquité ; Athénée, dans *Les Deipnosophistes*, parle [...] d'un cochon rôti d'un côté, bouilli de l'autre, et farci de petits oiseaux, morceaux de porc et saucissons (IV.205, 223). Lorsque Rabelais (IV. 40) présente la grande Truie qui renferme les 157 cuisiniers de Frère Jean, il pense non seulement au Cheval de Troie et à l'engin de guerre décrit par Froissart, mais à ce chef d'œuvre raconté par Athénée, qui est le porcus troianus des Adages d'Erasme (IV.x.70), porc (ou même bœuf ou chameau) farci d'un assortiment d'animaux plus petits¹⁴⁷.

On le voit, *Truismes*, comme farcissure, s'inscrit dans une longue lignée porcine : si cette truie est troyenne, quoi de plus évident qu'elle recèle en son creux à son tour un assortiment de morceaux choisis. Mais lorsqu'on accuse l'auteure (J-E. Hallier interviewant M. Darrieussecq) d'écrire comme une cochonne, celle-ci s'en offusque et se rebiffe. Interrogeant le « devenir-écrivain » de l'auteure (ultime et

¹⁴⁷ Barbara, C. Bowen, « *Porcus troianus* et paon doré, l'exotisme culinaire de la Renaissance », in E. Berriot-Salvador, *Les Représentations de l'Autre : du Moyen Age au XVIIe siècle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1997, pp. 109-117), qui établit un rapport entre la composition des mets et la rhétorique. Voir aussi, pour plus de détails G. Milhe Poutingon, « Rabelais, Erasme et le Pourceau », *Etudes rabelaisiennes*, Tome XXXIX, pp. 39 -57. Rappelons en outre qu'au Moyen Age se tenaient d'authentiques « procès » de truies pour cause de violences exercées à l'égard d'humains.

seule métamorphose réussie) à travers les scènes d'écriture que comporte (en début et en fin de récit) *Truismes*, A. Roll et M.-L. Vuaille-Barcan concluent : « d'une part, elle cherche à actualiser le texte, c'est-à-dire à en faire un texte lisible ; et d'autre part elle virtualise son identité textuelle, dissolvant le texte dans l'intertexte et la diversité créative du scriptible »¹⁴⁸. L'épigraphe de Knut Hamsun (écrivain écologiste aux sympathies nazies), relatant la mort d'un verrat, extraite non pas de *L'éveil de la glèbe* (1920) pour lequel il obtint le prix Nobel, mais d'un roman antérieur moins connu, *Benoni*¹⁴⁹, fonctionnerait dès lors comme son emblème inverse.

Cependant, que conclure au bout de ce récit ? Quelle est sa vérité ? Comment l'interpréter, à travers ces multiples couches discursives ? Est-il réactionnaire ou progressiste ? Dénonce-t-il la déshumanisation d'une société en voie de régression, dominée par les instincts les plus bas ou s'y complaît-il, au contraire ? Est-ce une défense des droits de la femme, par la simulation caricaturale de sa position inverse ? Ou n'est-ce, en raison de l'hypersexualisation des corps mis en scène, qu'une entreprise bassement voyeuriste et commerciale ? Sans doute, le « grotesque » auquel a recours Marie Darrieussecq trace-t-il une frontière entre ce qui est inclus et ce qu'on rejette, entre le pur et l'impur, mais l'indétermination qui le caractérise brouille à vrai dire toute distinction nette entre

¹⁴⁸ Privilégiant ainsi la fluidité des transformations (des métamorphoses textuelles) sur la forme stable : deux dévirs contraires qui loin de s'opposer fusionneraient. A. Roll, M.-L. Vuaille-Barcan, « Une seule ou plusieurs femmes-truies ? », *Australian Journal of French Studies*, 46, 1, 2, 2009, pp. 32. Voir aussi A. Simon, « Déterritorisations de Marie Darrieussecq », in « Space, Place and Landscape in Contemporary Francophone Women's Writing », *Dalhousie French Studies*, 93, 2010, pp. 17-26.

¹⁴⁹ Cité par C. Rodgers, p. 74. La citation de Hamsun sera d'ailleurs reprise dans le texte lui-même, lorsque l'hémine se met à lire (TR, 100).

ces catégories.

Une auteure

Très différente en ton, les romans d'Ananda Devi ne cherchent nullement la provocation gratuite. Dans un récent ouvrage, *Les hommes qui me parlent*, résolument autobiographique, elle parle de la difficulté d'être à la fois une écrivaine, la mère de deux fils et une épouse. Voilà qui circonscrit une problématique intime chez Ananda Devi : les femmes-écrivains évoluant dans un environnement masculin, renforcé par toutes sortes de traditions contradictoires telles quelles existent à l'île Maurice, par exemple, en particulier dans la communauté hindoue dont elle est originaire, ou encore telles qu'elles persistent en Europe où l'auteure mène à présent une vie d'écrivaine libérée. Même si parfois elle parle d'héroïnes créoles, c'est en effet essentiellement dans la communauté hindoue de l'île Maurice que ses histoires se déroulent ; ses premières nouvelles parlent des convictions religieuses dans lesquelles la femme se trouve opprimée. Par exemple, *Le Voile de Draupadi* (1993) raconte l'histoire d'une femme dont l'enfant est gravement malade : le père et sa famille font pression sur elle pour qu'elle se livre à l'épreuve de Draupadi, qui consiste à marcher sur du feu, afin de sauver l'enfant. Si la déesse est clémente, elle mettra un voile sur le feu et la mère ne sera pas brûlée. Celle-ci réussit à passer l'épreuve, mais l'enfant n'en meurt pas moins. Comme l'a bien fait remarquer Serge Meitinger¹⁵⁰, nous nous retrouvons en plein fatalisme hindou, avec ce poids du karma qui est à chaque fois posé sur les seules épaules de la femme. S'il y a

¹⁵⁰ S. Meitinger, « Avatars de la déesse. Indianité, féminité et universalité du féminin dans l'œuvre d'Ananda Devi », in M.F. Bosquet, Ch. Meure, *Le Féminin en Orient et en Occident*, Presses Univ. de St. Etienne, 2011, 241.

malédiction, c'est forcément la mère qui doit en être responsable : il lui faudra dès lors expier ses fautes, vraisemblablement commises dans une vie précédente.

Dans une autre histoire, *L'arbre Fouet* (1997), il s'agit encore d'une femme qui est maudite, car née sous le signe du parricide. Elle est enfermée et battue par son père qui croit ainsi se protéger. A nouveau ce pouvoir et cette autorité de l'homme sur la femme s'exercent dans un contexte de fatalité hindoue. Ce même thème de la séquestration se retrouve également dans *Moi, l'interdite*, récit mené à la première personne, comme son titre l'indique. C'est l'histoire d'une fillette qui est exclue de sa famille parce qu'elle a le visage déformé par un bec-de-lièvre ; elle se retrouve enfermée dans un four à chaux après avoir connue toutes sortes d'exactions de la part de ses parents. On peut dire qu'elle occupe cette place d'excommunié à la façon d'un bouc-émissaire. Sa progéniture aussi sera condamnée : la jeune fille s'étant retrouvée enceinte à un certain moment, l'enfant est noyé. On retrouve d'ailleurs souvent ce rapport entre la malédiction et l'avortement de l'enfant qui est presque toujours condamné à mourir chez Ananda Devi¹⁵¹. Rejetée par ses parents (la mère se montrant le plus souvent solidaire du père), la jeune fille « interdite » n'aura de relation qu'avec sa grand-mère, qu'elle appelle « grand-mère grenier », parce que celle-ci est également enfermée (dans un rapport inversé : non pas en bas, mais en haut de la maison). La communication entre les deux femmes prend la forme d'un conte que la grand-mère raconte à sa petite-fille. Il s'agit d'une histoire, elle-même fatale, dans laquelle un prince et sa princesse ne parviennent jamais à être heureux. La

¹⁵¹ Il y a en effet d'autres récits où l'accouchement est suivi de mort. Ainsi, dans *Soupir* (2002) le fruit d'un viol est jeté aux ordures. On retrouve aussi le motif de la séquestration: dans *Pagli* (2001), où une femme adultère est enfermée dans un poulailler.

grand-mère raconte l'histoire afin qu'un jour sa petite-fille, enfin heureuse, lui trouvera un dénouement plus positif. On reste cependant loin d'un conte de fée, quand bien même une issue surnaturelle est envisagée.

Cette échappée dans le fantastique et le légendaire constitue l'une des principales caractéristiques des récits d'Ananda Devi, comme l'a justement observé Serge Meitinger, qui n'en met pas moins également en valeur le côté réaliste, cru et cruel, de cette écriture : « La dimension fantastique du récit suspend toutefois la délivrance entre le réel et l'imaginaire sans vouloir donner au lecteur l'illusion réaliste d'une résolution pleinement avérée »¹⁵². Par rapport à l'incessante violence physique exercée à l'égard des femmes, il n'y a de salut possible qu'à travers la légende, aussi illusoire soit-il. C'est ainsi, par exemple, qu'à la fin de *Moi, l'interdite*, la jeune fille voit la réalité comme si elle vivait dans la fable que racontait sa grand-mère – au point que lorsqu'elle finit par rencontrer un clochard, elle le prendra pour le prince de la fable. Cependant la fuite dans le fantastique ne tient pas devant les horreurs de la réalité, puisqu'elle sera à nouveau séquestrée (de même que le sera l'héroïne de *Truismes*), hospitalisée cette fois dans un asile psychiatrique où un homme, ou plus exactement « la main » d'un homme, régulièrement la moleste (MI, 83). C'est d'ailleurs là qu'elle rencontre l'aide-soignante à qui elle racontera son histoire, Lisa – prénom dans lequel on peut lire « Lis-ça », car cette amie est aussi l'unique destinataire de son récit.

Les raisons qui nous ont amenées à nous intéresser de plus près à ce texte,

¹⁵² *Art. cit.*, p. 243.

c'est qu'un processus d'animalisation vient l'alimenter à un certain moment. Quand la fille est enfermée dans le four à chaux, elle sera d'abord envahie par des bestioles, infesté d'une multitude d'insectes qui tissent autour d'elle un cocon : c'est le signe annonciateur d'une renaissance non plus humaine, mais animale. Ensuite, elle va être sauvée par un chien qui la choisit comme compagnon. Ils vont longtemps rester enfermés ensemble dans le four à chaux, avant de se mettre à errer dans les rues de la ville, où pour finir ils rejoignent une meute de chiens affamés (MI, 91). Cette fréquentation canine s'accompagne d'une transformation progressive qui va produire ses effets au niveau du corps de l'héroïne : elle devient chienne à son tour, sans toutefois cesser d'être humaine. La métamorphose n'est pas menée jusqu'au bout. L'héroïne se transforme graduellement, sans jamais entièrement « virer » au chien : elle reste un être hybride, à la fois femme et chienne ». D'abord elle attrape un duvet – métamorphose du corps qui est à mettre en rapport avec l'évolution de toute jeune fille en femme, puisqu'elle-même lie ce changement au développement de ses zones érogènes : « Au bout d'un temps, il m'est poussé sur la peau une sorte de duvet brunâtre et doux qu'il aimait caresser. J'ai acquis, au niveau du ventre et de la nuque, de délicieuses zones érogènes » (MI, 87)¹⁵³. Ensuite des griffes lui poussent, des crocs lui viennent (MI, 95). Elle se déplace toute nue : « Je devins une bête avec grâce et grandeur » (MI, 96). Mais quand elle trouve les vêtements de sa grand-mère, et s'en couvre, elle reprend son ancienne forme : c'est alors que

¹⁵³ Comme le souligne S. Meitinger : « *Moi, l'interdite*, plus directement fantastique, lie l'émancipation à la mue et à la métamorphose du corps féminin » (*op. cit.*, p. 243) ; il ajoute que si « une évidente empathie révèle que la femme reconnaît intuitivement ce que ressentent les animaux » (*op. cit.*, p. 240), c'est que tous deux sont « mineurs ». Au sujet du corps en prise directe avec « les autres créatures », voir Magali Marson, « Carnalité et métamorphoses chez Ananda Devi », Notre Librairie, revue des littératures du Sud, Paris, « Indispensables animaux », 163, sept-déc. 2006, pp. 64-69.

se produit sa ré-humanisation. C'est donc une démarche très progressive, mais qui (tout comme dans *Truismes*) est réversible et ne s'accomplit jamais entièrement (contrairement à ce qui se passe dans *Truismes*).

On émettra donc quelques réserves, lorsque S. Meitinger affirme que « l'héroïne de *Moi, l'interdite* [...] va le plus loin dans la voie de la mét morphose et de l'acceptation intime d'un « devenir-animal » »¹⁵⁴. Le terme de « devenir-animal » auquel il est ici fait référence suppose, en effet, un pacte ou une alliance entraînant une rupture autrement plus radicale, quasi inhumaine, que celle que nous représente ici Ananda Devi¹⁵⁵. De plus, la métamorphose reste chez elle cantonnée dans le domaine étroit de la métaphore et de la comparaison. Ainsi lit-on à plusieurs reprises que la jeune fille et le chien se ressemblent à force d'être ensemble :

Il était pareil à moi, une loque dorée. Sa langue était rêche contre ma peau, mais elle parvenait à enlever la couche de moisissure qu'y avait laissée le cocon des insectes. Finalement à quatre pattes, je lui ressemblais. Je me suis mise à sourire comme lui, de ce sourire déchiqueté des créatures en perpétuelle souffrance (MI, 87)¹⁵⁶.

On ne sort jamais vraiment de l'imitation, on n'entre pas réellement dans le devenir. Du coup, les métamorphoses demeurent inachevées, et les lignes de fuite restent imaginaires. De ce point de vue, *Moi, l'interdite*, en dépit de certaines

¹⁵⁴ S. Meitinger, *art. cit.*, p. 240.

¹⁵⁵ Tel du moins que G. Deleuze et F. Guattari l'ont défini dans *Mille Plateaux*. Or à aucun moment, la jeune fille ne fait pleinement partie de la meute qu'elle rejoint.

¹⁵⁶ On pourrait y voir une variation sur le proverbe : « qui dort avec son chien se réveille avec ses puces ».

similitudes avec *Truismes*, nous présente une situation inverse de celle que mettait en scène Darrieussecq. Chez Devi, on assiste également à une animalisation réaliste, incomplète et réversible, mais celle-ci se renverse en ouvrant sur le surnaturel. Une dernière transformation se produit en effet à la fin, qui ne se fait plus vers le bas, mais vers le haut : libérée de l'asile, la jeune fille, en prenant son envol, se demande si elle ne serait pas devenue « un ange » (MI, 125). Les animalisations, chez Devi, tiennent donc plutôt du conte ou de la fable, c'est à dire que ce sont des processus liés au fantastique plutôt qu'au réalisme choisi par Darrieussecq.

Deux auteurs

Cette tendance devient plus évidente encore si l'on rapproche de *Moi, l'interdite* un deuxième texte, également bref, de Devi : *La vie de Joséphin le fou*, écrit peu après *Moi l'interdite*. On dirait bien que ces deux textes se correspondent point par point (leurs titres sont d'ailleurs construits de façon assez similaire). Tel des pendants ou des chiens de faïence, ils se font face et se complètent mutuellement – au point qu'on pourrait y voir un cas de réécriture de soi. Tout d'abord, il s'agit de deux points de vue développés à partir d'un même phénomène – la métamorphose. Mais ce sont deux points de vue inverses ou opposés. Cette fois-ci ce n'est pas l'histoire d'une femme-victime, mais d'un homme dont nous nous apercevons assez rapidement qu'il est une sorte de prédateur. L'histoire est narrée à la première personne, ici aussi. Mais comme le titre nous l'annonce, le narrateur est « fou », et son récit, fragmentaire et chaotique, s'en ressent : nous savons que nous ne pouvons entièrement lui faire

98

crédit. L'histoire que Joséphin nous raconte n'est donc pas linéaire ; mais progressivement et par bribes, nous apprenons qu'il a eu une enfance malheureuse, qu'il n'a pas eu de père, et que sa mère a eu de nombreux amants : à chaque fois, Joséphin voyait un autre « Tonton » auprès d'elle. Une de leurs expressions en particulier l'avait fasciné lorsqu'il était enfant : « donne-moi tes » (le mot « seins » ayant été omis) ; lorsqu'un jour il demande la même chose à sa mère, il reçoit une gifle si forte qu'elle « lui coupe la lèvre en deux » (JF, 17) – après quoi l'enfant s'enfuit de chez lui. Nous observons donc au départ de sa fuite la mise en place d'un même motif que dans *Moi, l'interdite* : la lèvre coupée en deux faisant visiblement écho au « bec de lièvre » de la jeune fille. La suite des démarches sera la même, quoique évidemment complètement inversée : un processus d'animalisation s'enclenche.

Le petit Joséphin s'étant enfui vers la mer pour se laver de sa blessure devient un « homme-anguille » à force de s'y baigner. Telle est la transformation animale qu'il va subir, autrement inquiétante que celle de « l'interdite » – l'anguille étant un symbole phallique. Son nom est désormais « zom-zanguille », ou encore « Joséphin le fou » (JF, 11). Mais à nouveau, la métamorphose ne s'accomplit pas entièrement. On reste dans la ressemblance : Joséphin est « comme » une anguille, mais il reste « humain ». On ne sait d'ailleurs jamais si ce qu'il nous raconte est issu de son imagination ou si cela correspond à la réalité. Il vit soit sur la plage ou dans la mer, car il peut aussi vivre sous eau. Un jour, il y poursuit de ses assiduités deux petites filles qui jouent sur la plage : il les enlève, après les avoir longuement observées, et les cache sous un rocher, où il les abandonne ; quelque fois il les visite ; vraisemblablement il les moleste : c'est

alors la même « main » que celle qui apparaissait aux abords du lit d'hôpital de « l'interdite ». Joséphin, par contre, ne voit pas du tout ces attouchements en termes de prédation. Ces deux filles, dont l'une a quinze ans et l'autre à peine six, sont pour lui des « princesses » qu'il fait évoluer dans un conte aquatique de son cru (JF, 31). Il ne cherche qu'à les sauver d'une humanité cruelle en les menant dans ce monde liquide peuplé d'animaux marins dans lequel il évolue avec aisance. Pour finir, elles seront dévorées par un banc de requins et d'anguilles.

Que conclure de cette histoire, sinon qu'il y a d'énormes ressemblances avec le récit précédent – même si les deux textes sont diamétralement opposés. En fait, ils sont complémentaires. On y retrouve la même séquestration de fillettes ; la même animalisation incomplète (selon un processus qui ne suscite plus la sympathie, mais s'avère ouvertement menaçant) ; et à nouveau l'issue de la fable est de nature fantastique, avec la légende des deux petites princesses. Mais si l'issue surnaturelle, fantastique devant une situation de détresse consiste à trouver une fable à se raconter, ne serait-ce pas une solution qui finalement rejoint la position d'écriture que choisit Ananda Devi elle-même – et qui consisterait, littéralement, à noyer le poisson? Si l'on se tourne vers son récent récit autobiographique, *Les hommes qui me parlent*, on retrouve cette même métaphore aquatique appliquée à la littérature : « Tous les écrivains plongent dans ce même océan d'histoires ». L'ensemble de la littérature n'est qu'un vaste océan, dont les courants s'interpénètrent en confluent : nous sommes, dit-elle, « tous au bord du plagiat »¹⁵⁷. L'auteure, comme tant d'autres, souffre de ce complexe de venir trop

¹⁵⁷ A. Devi, *Les hommes qui me parlent*, Paris, Gallimard, 2011, p. 105 (HP). Il s'agit d'une référence au roman de S. Rushdie, *Haroun et la Mer des histoires*, (Paris, Plon, 1990), qui lui-même emprunte ce titre aux anciens récits indiens de Somadeva, contenus

tard. Si tout a été dit, comment dire encore des choses neuves : « Admettons. Je suis un faussaire. Rien de ce que j'ai écrit n'était neuf, n'était différent, n'était un pas en avant en littérature. Que des régurgitations de ce que j'avais lu avant » (HP, 143). Il faut donc devenir autre, en allant au bout de soi. C'est le sens des admonestations très vives, des conseils d'auteur très durs que lui administre son « alter ego » – cet « ange noir » (HP, 59) dans lequel on pourrait reconnaître un mentor particulièrement sévère, censeur, éditeur ou conseiller en écriture: « Mon alter ego dans l'écriture voulait que je me défasse des liens qui me retenaient encore à la raison. Je refusais de le faire parce que je n'étais pas prête » (HP, 100). Et encore : « il pensait toujours que je pouvais écrire quelque chose d'encore plus vrai, d'encore plus intérieurement violent » (HP, 100). Car, selon lui, elle ne va pas assez loin dans la métamorphose¹⁵⁸ : « Là où je m'aventurais, il creusait des tombeaux pour en extirper des corps pourris » (HP, 100). « Lui y arrive. Moi pas » (HP, 101). Mais à force d'être ainsi harcelée, elle ne s'en trouve pas moins transformée : « je suis devenue autre, parce qu'il y avait quelqu'un qui écoutait » (HP, 100). Voici quelques extraits de tels « conseils » qu'il lui adresse afin qu'elle puisse « devenir autre » (HP, 63) :

J'espère que je parviendrai à te sortir de tes gonds, à te lancer des défis qui te mettront en rage et en situation de me prouver que tu es toujours là, debout et déterminée, que rien au monde ne te brisera au point que tu puisses

dans *Océan des rivières de contes*.

¹⁵⁸ Ceci nous ramène à cette animalisation incomplète : comme « l'interdite », l'auteure devient presque « autre », pour ensuite reprendre sa forme première et s'enfuir dans la légende (de même, Joséphin ne devient pas tout à fait homme-anguille, mais invente une histoire de deux princesses pour voiler la réalité de sa violence). Nous respectons ici l'anonymat dans lequel A. Devi enveloppe son « censeur », bien que son nom nous soit connu, transmis de source sûre par J.L. Cornille.

t'endormir. autrement, je te blesserai de plus en plus cruellement comme on le fait avec les fauves pour les voir revenir à leur férocité, quitte à y perdre sa vie. ton passage à vide ne me plaît pas du tout. je sais que tu ne le fais pas exprès, mais ce n'est pas pour autant que je parviens à accepter la situation. je veux que tu me dises dans des délais proches que tu es revenue à cent pour cent à toi, habitée juste par tes doutes d'écrivain, que tu es prête pour aller loin, encore plus loin, comme si tu n'avais été qu'une gamine de quinze ans qui a toute la vie devant elle. quitte à enfoncer un stylet en toi pour te dévoiler, construire à partir de tes propres doutes, souffrances, lâchetés, perversions, égoïsmes, mensonges, insatisfactions, contradictions, phobies, fautes, erreurs, à partir de ce qui fait de toi-même non pas un ange, mais une femme, un être humain faible et strictement imparfait, qui peut même être dégoûtant (HP, 60), lui écrit-il.

Des mots très durs dont on ne peut ignorer la connotation sexuelle qui les anime, et qui semblent coïncider avec la thématique principale des romans de Devi : un homme plus âgé, vague figure paternelle, s'en prend à une fille de « quinze ans » en qui il cherche à réveiller la bête, et « non pas un ange » (HP, 60). Il estime que ses récits font encore la part trop belle au fantastique ; il y faudrait plus de violence, ils seraient à mener plus en profondeur : « si jamais je faiblissais dans l'écriture, m'écrivait-il après un long passage à vide où je vacillais au bord de la démission totale, je recevrais son mépris et son indifférence » (HP, 59).

Ananda Devi aurait-elle suivi ces conseils ? Une séquence dans *Moi, l'interdite* mériterait, sur ce plan, qu'on s'y arrête plus longuement. Elle se rapporte à

l'errance de la meute famélique que « l'interdite » et son chien ont fini par rejoindre : « Un soir où ils étaient plus affamés que d'habitude, ils ont vu une jeune famille immobilisée dans une voiture en panne, au milieu d'une ruelle déserte. Ils ont vu toute cette chair rose et saine, respiré cette odeur de fragilité et de poudre de talc qui émanait d'eux » (MI, 92)¹⁵⁹. « L'interdite » a beau tenter de les dissuader, en disant que ce ne sont que « de jeunes enfants » et qu'on ne peut massacrer « une telle innocence » (MI, 92), la meute se jette sur la voiture, en brise les vitres, dévore les membres de la famille. On peut soupçonner qu'il y a là un souvenir de lecture ; et même une sorte d'hommage, mêlé à un peu d'esprit de revanche, ou du moins à une volonté de surenchère. Dans *La Ronde*, recueil de nouvelles de J.M.G. Le Clézio (auteur mauricien qui a suivi de très près la carrière d'Ananda Devi), il est une histoire, intitulée « Moloch »¹⁶⁰, qui met en scène un « chien-loup » affamé, que sa maîtresse a laissé seul avec son nouveau-né dans le « mobil home » qu'elle habite (LR, 24). Partie à la recherche de son assistante sociale, Liana se rend soudain compte de l'effroyable danger dans lequel elle a laissé son bébé – que le molosse s'apprête sans doute à « dévorer ». Elle se voit déjà enfermée « dans une grande salle blanche aux murs lisses dont on ne s'échappe pas » (LR, 46) : ce qui sera le cas de « l'interdite », internée à la fin du récit. Mais revenue au mobil home, elle retrouve, au milieu des bruits de voitures qui passent, son enfant endormi, sain et sauf, et le molosse sagement couché à ses côtés. Le Clézio s'est contenté de maintenir son lecteur dans l'angoisse qu'éprouvait son héroïne¹⁶¹. Les résonances entre les deux récits sont troublantes :

¹⁵⁹ Réérence manifeste à la présence d'un bébé, pourtant nulle part dénoté dans cette séquence, et dont l'origine doit être trouvée ailleurs que dans le texte de Devi.

¹⁶⁰ J.M.G. Le Clézio, *La Ronde*, Paris, Gallimard, 1982 (LR).

¹⁶¹ Tout le jeu narratif de Le Clézio consiste en effet à entretenir le suspens, en nous

certainement, la « main » d'un homme s'est glissée une fois encore entre les pages d'Ananda. Une main d'écriture, cette fois, plus bienveillante que menaçante : celle du « parrain » littéraire (ange blanc, qu'on ne confondra pas avec son « censeur »). Mais à la différence de ce qui se passe dans la nouvelle de Le Clézio (ou plutôt : de ce qui ne s'y passe pas), dans l'histoire de Devi, les chiens finissent par dévorer la famille entière. On comprend la nécessité de cette inversion et de cette pointe de cruauté : l'auteure a enfin osé aller plus loin que son « alter ego », accomplissant sa propre mét morphose en écrivaine à mesure qu'elle s'éloigne de son modèle. Mét morphose toute relative, il faut bien le dire, puisqu'elle ne l'accomplit paradoxalement qu'en obéissant aux injonctions de son éditeur.

faisant craindre le pire à force de décrire la présence menaçante du chien auprès de l'enfant.

Chapitre 6 : Une écriture férale

Nous nous proposons pour finir de nous intéresser à la forme particulière que donne au classique récit de voyage, un auteur contemporain, Jean Rolin, lorsque celui-ci se propose d'aller non pas à la rencontre d'autres humains issus de cultures lointaines, mais d'animaux eux-mêmes errants, sinon voyageurs. Nous nous arrêterons plus précisément à l'un de ses récits de voyage plus récents qui a pour vecteur principal le chien. Dans *Un chien mort après lui*, publié chez P.O.L en 2009, cet écrivain, journaliste de formation, relate ses recherches sur les chiens jaunes, ces chiens errants, autrefois domestiqués, mais retournés depuis à l'état sauvage qu'il appelle, en usant d'un anglicisme, « féraux ». Pour ce faire, pour documenter cette espèce hybride, il voyage de pays en pays (ce sont de préférence des pays en voie de développement), s'attardant souvent près des dépôts d'ordure où ces chiens sont en plus grand nombre. Selon les chapitres, on le retrouve tantôt en Russie, tantôt en Afrique ; en Thaïlande, aussi, où la question de l'extermination des chiens errants recoupe celle de leur préparation culinaire par les humains ; au Mexique comme au Chili, aussi bien, où il est question de la pratique du combat entre chiens et de leur stérilisation ; enfin, au Turkménistan, où l'auteur se fait (tel Rousseau) renverser par un énorme chien qui, soudain, jaillit d'une meute.

Les chiens errants, de même que leurs aïeux, viennent rarement seuls, se déplaçant le plus souvent en bande, et quelquefois par meutes entières. C'est sans doute l'une des caractéristiques essentielles de la gent canine, telle que la met en

scène, de façon tout sauf cynique, Jean Rolin dans *Un chien mort après lui*¹⁶²

Non seulement les chiens « réels » vivent-ils en groupe : leur vue déclenche aussitôt en l'auteur le souvenir d'une multitude de chiens « imaginaires », de chiens imaginés par d'autres auteurs et rencontrés dans les livres. Un chien, ne serait-ce pas d'abord une citation¹⁶³ ? Par petites meutes se déplaçant, les chiens battent dans leur sillage le rappel d'autres chiens, puis disparaissent. Ils passent et ne font en somme que ça ; ils tracent dans le réel ; mais en même temps, on s'aperçoit que leur passage prend une forme éminemment littéraire : avec eux, c'est invariablement un peu de texte qui surgit, une citation qui pointe le bout du museau, un rappel de lecture qui agite fébrilement la queue.

Un genre nouveau

De fait, les références livresques (non seulement littéraires, mais scientifiques aussi) sont innombrables sous la plume de Rolin, où souvent elles alternent avec des faits divers imprimés dans la presse locale : du reste, comme l'auteur le signale, le titre de son livre est lui-même emprunté à un romancier américain célèbre, Malcolm Lowry, auteur d'*Au-dessous du volcan*. Ce caractère intertextuel du thème canin chez Jean Rolin transparaît donc dès son titre, puisque celui-ci constitue une citation à la fois masquée, signalée et tronquée – une citation dont le sens se trouve par conséquent altéré¹⁶⁴. Ce renvoi à Lowry peut se

¹⁶² Jean Rolin, *Un chien mort après lui*, P.O.L., 2009 (JR).

¹⁶³ Tel ce molosse renversant Jean Rolin au début du livre : l'animal silencieusement ressuscite celui qu'écrasait dans ses *Confessions* Jean-Jacques et qui faillit le tuer.

¹⁶⁴ L'énoncé « un chien mort après lui » donne en effet à penser qu'un chien est mort après que soit décédé un être humain (le narrateur ? son maître ?), évoquant peut-être cette fidélité canine qui perdure par-delà la mort du maître. Ce qui n'est pas du tout le

lé itimer à plus d'un titre : d'abord l'histoire que nous conte le romancier américain se déroule au Mexique, qui fait partie des multiples destinations évoquées par Rolin dans sa recherche de chiens « jaunes », dits encore chiens « féraux », en ce qu'ils sont retournés à l'état sauvage. Ensuite, le héros de Lowry, ex-Consul déchu et alcoolique, ne cesse d'être suivi par des chiens errants à travers tout le livre ou d'apercevoir des chiens morts au fond d'une fosse. C'est ce que Rolin appelle, par opposition aux chiens « réels » qu'il rencontre sur sa route, un « chien rhétorique » (JR, 89), c'est-à-dire un chien dont l'origine est livresque¹⁶⁵.

Cependant, plus qu'au roman de Lowry, finalement peu exploité en dehors de son titre¹⁶⁶, c'est aux poèmes en prose de Baudelaire qu'il faut sans doute

sens originel de cette citation, qui est donné d'ailleurs bien tardivement, en note explicative de la citation en anglais qui figure dans le texte : « Somebody threw a dead dog after him down the ravine ». Cette phrase est en effet suivie de cette note : « « Quelqu'un jeta un chien mort après lui dans le ravin. » Il s'agit de la dernière phrase d'*Au-dessous du volcan*, de Malcolm Lowry, dans la traduction de Stephen Spriel et de Clarisse Francillon » (JR, 167) – précision importante puisqu'une traduction plus réente et difféente ne permettrait pas l'emprunt qu'en fait Rolin pour son titre.

¹⁶⁵ Et du seul fait que Rolin fait des chiens qu'il rencontre en cours de route un usage écrit, il va de soi que ceux-ci deviennent à leur tour des chiens rhétoriques. En faisant la distinction entre chiens « réels » et chiens qu'il appelle « rhétoriques », Rolin se contredit donc quelque peu. Car tout chien rencontré dans le réel est en vérité « citation » : tout chien « réel » en ranime un du côté de la littérature (songeons encore à ce titre de Renaud Camus, *Vie du chien Horla*, où l'auteur raconte la vie de son inquiétant chien noir, un brave labrador au pedigree impressionnant, que son nom prédestine à la folie). Aussi Rolin conduit-il sa quête animale parallèlement à une traversée de la bibliothèque.

¹⁶⁶ Il évoque ce livre de façon bien plus poignante dans *L'Organisation*, récit de sa vie de militant au début des années '70, pour lequel il obtint le prix Médicis en 1996. Ayant dû longuement se cacher, le narrateur observe que « cette réclusion aurait été très déprimante [...] si je n'avais trouvé dans la bibliothèque *Au-dessous du volcan* », précisant : « A l'exception du *Voyage au bout de la nuit*, jamais aucun livre ne m'avait transporté à ce point ». Une phrase en particulier l'y avait frappée : « Quelqu'un jeta un chien mort après lui dans le ravin » (Jean Rolin, *L'Organisation*, Gallimard, folio, 1996, 74-75), longuement ruminée au point de faire vaciller son enthousiasme militant.

d'abord songer en parlant de Rolin: plus particulièrement à ces « Bons chiens », dernier des poèmes en prose auquel renvoie expressément l'auteur, en note de bas de page, il est vrai, nous indiquant peut-être par-là qu'à l'instar de Baudelaire, il a cherché à innover lui aussi, en donnant du récit de voyage une variante mineure et légèrement déviante, dans laquelle il nous invite à suivre les chiens plutôt que leurs maîtres : ce sont autant de petites promenades postmodernes, que le lecteur peut effectuer où bon lui semble, puisque ne les relie entre elles aucune intrigue. De fait, en s'aventurant dans l'univers quelque peu marginal de Jean Rolin, en prêtant attention à son style journalistique, couplé à une pratique nomade de l'écriture, telle qu'elle transparaît dans *Un chien mort après lui*, on a le sentiment de se retrouver légèrement en décalage par rapport à ce genre pourtant bien libre du récit de voyage. À considérer la façon dont l'auteur structure son récit, en brefs chapitres autonomes, tous centrés autour de chiens errants dispersés aux quatre coins de la planète, on peut se demander s'il n'y aurait pas, dans cet exercice, la quête d'un nouveau genre : l'exhortation à suivre le chien à laquelle semble obéir l'auteur le mène en effet à adopter une toute autre perspective, un point de vue « bas » qu'avait déjà expérimenté, sur le plan de la fiction, Adam Pollo, le héros du premier roman de J.M.G. Le Clézio, *Le procès-verbal*¹⁶⁷. Sans doute, la question est un peu excessive : après tout, un nouveau genre ne s'invente pas tous les jours – d'autant plus que nous nous lisons ici un texte relativement « mineur », même s'il a manifestement des visées littéraires, comme l'indique son taux élevé de citations et d'allusions à de grands auteurs. Et peut-être faut-il remonter aux *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, pour trouver une véritable réussite sur ce

¹⁶⁷ Voir J-L Cornille, *Plagiat et Créativité II*, Amsterdam, Rodopi, 2011, pp.107- 119.

plan précis de l'invention d'un genre mineur nouveau¹⁶⁸.

Déjà quand, Baudelaire cherchait à parler des “bons chiens“, il ne tardait pas à évoquer ces propos d'un obscur feuilletoniste : “*Où vont les chiens ?*” (PPP, 168). A vrai dire, l'on devrait plutôt se demander “d'où viennent les chiens ?”. Question toute rhétorique, puisque tout indique qu'ils viennent d'ailleurs, de l'ailleurs par excellence (de l' « où ? »), puisque issus d'autres représentations : les chiens nous viennent des œuvres lues ou vues. Baudelaire semble en effet répondre lui-même à la question de leur origine, en indiquant que leur provenance est invariablement textuelle ou imagée : les « bons chiens »¹⁶⁹ sortent tantôt d'un tableau (on se souvient que ce poème en prose consiste pour une part en la description d'un tableau de Jules Stevens, peintre animalier belge), tantôt d'un feuilleton, comme s'il était toujours nécessaire, à propos de chiens, de légitimer leur présence autre que marginale ou secondaire dans un texte en prouvant qu'ils y ont déjà leur place, qu'une tradition existe à leur sujet. Un chien est un bout d'intertexte, autrement dit : il ne peut faire autrement son apparition en fiction. Il y a toujours une référence livresque qui accompagne ou légitime son passage souvent fugace entre les lignes. Du reste, il est frappant de constater à quel point Baudelaire liait déjà « bons chiens » et citations : aucun de ses poèmes en prose ne contient autant de références que celui-ci à d'illustres écrivains (Buffon, Sterne, Virgile, Théocrite, Arétin, Sainte-Beuve, Swedenborg)¹⁷⁰. Le chien n'a, semble-t-il, droit de cité que recouvert de guillemets.

¹⁶⁸ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose*, Poésie/Gallimard, 2006 (PPP).

¹⁶⁹ Voir J-L Cornille, *Fin de Baudelaire*, Hermann, Paris, 2009.

¹⁷⁰ *Id.*

On pourrait même se demander si Rolin, sciemment ou non, n'aurait pas eu le recueil de Baudelaire non seulement à l'esprit, mais posé devant lui en écrivant *Un chien mort après lui*. Il l'y cite une fois, au moins, on l'a dit, fort discrètement, dans une note de bas de page. Mais n'a-t-il pas eu recours à ce même expédient pour expliquer l'origine de son titre ? La référence à Malcolm Lowry, auquel il emprunte son titre, nous est en effet donnée dans une note également : les véritables sources du texte, dirait-on, s'y avouent plus facilement. Lorsque l'auteur cite Baudelaire, c'est justement à propos de ce poème en prose consacré aux chiens, intitulé « Les bons chiens ». Voici cette note, qui renvoie aux visites de différentes villes étrangères effectuées par l'auteur : « Et plus généralement de toutes les villes d'où les chiens errants n'ont pas été éradiqué : « J'invoque la muse familière, la citadine, la vivante », écrit Baudelaire dans le cinquantième et dernier des *Petits poèmes en prose*, « pour qu'elle m'aide à chanter les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarte, comme pestiférés et pouilleux, excepté le pauvre dont ils sont les associés »... » (JR, 194).

A la lumière de cette citation, on commencera donc par se demander s'il n'est pas possible de lire le récit de Rolin comme un équivalent postmoderne des *Petits poèmes en prose*. Si Baudelaire avoue s'être inspiré de *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand pour réaliser son œuvre qu'il nous présente comme étant « la description de la vie moderne » (PPP, 103), ne pouvons-nous dire que Rolin suit à son tour l'exemple de Baudelaire en faisant la description d'une vie postmoderne pour laquelle il adopte un point de vue canin ?¹⁷¹ Déjà, le chien bâtard était aux

¹⁷¹ On ne peut dès lors s'empêcher de se demander ce que serait un auteur « féral » :
110

yeux de Baudelaire lui-même un équivalent du genre hybride du poème en prose – raison pour laquelle le poète a sans doute décidé de finir son recueil sur ce thème-là. Et s’il « chante » les chiens « qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes » (PPP, 226), plutôt que de faire l’éloge des chats, autrement plus aristocratiques, comme il le fit dans ses vers, c’est que le chien bâtard est un être tout sauf poétique : il est l’incarnation même de la prose hybride, et ne mérite pas d’être décrit en de nobles alexandrins ; mais il a quand même droit au « chant » baudelairien. Et c’est peut-être encore ce chant auquel Rolin fait allusion, lorsque, pour sa part, il se met à la recherche, en Nouvelle Guinée, de l’improbable « chien chanteur » (JR, 300), lointain souvenir des chiens musiciens de Kafka¹⁷².

Baudelaire encore

Parmi d’autres allusions dispersées¹⁷³, relatives à Baudelaire, mentionnons, ces « nids de chiens assez semblables à des nids d’albatros » (JR, 20) (nids qui sont par ailleurs comparés à des cratères de « volcan », par référence, peut-être à l’ouvrage de Lowry); et surtout, on songera à ce « rat tout

Rolin ayant eu au départ une formation journalistique, recourant donc à une écriture déconsidérée, s’inscrit par ce biais dans un « devenir écrivain » hybride où se mélangent grande littérature et petites coupures de presse.

¹⁷² Franz Kafka, *La Muraille de Chine et autres récits* – « Les Recherches d’un chien », Folio, 1975.

¹⁷³ Ainsi Baudelaire prétend avoir chanté les bons chiens en remerciement du « gilet » (PPP, 228) que lui aurait offert son ami le peintre animalier : on ne s’étonnera donc pas de voir surgir du côté de Rolin tel personnage « encore vêtu du t-shirt aux couleurs du Hezbollah que quelqu’un lui avait offert à Damas » (JR, 299). Cette scène finale du gilet se déroulant dans une « taverne », à Bruxelles, « rue Villa Hermosa », on ne s’étonnera pas de voir le récit de Rolin s’achever à son tour sur une série de « toasts » (JR, 304), porté en l’honneur du narrateur.

mâchouillé mais encore vivant » qui fait un parfait « jouet éducatif » (JR, 296), mentionné sans doute en écho au fameux poème en prose, « Le Jouet du pauvre ». C'est d'ailleurs un procédé récurrent chez Rolin, que de renvoyer à Baudelaire, et cela dès ses premiers écrits. Ainsi, dans ce passage marin du *Journal de Gand aux Aléoutiennes* (que Rolin publie en 1992, soit dix-sept ans plus tôt), où l'on retrouve élevée à la puissance dix la cruauté des matelots envers l'albatros :

Lorsque les officiers sont de bonne humeur, ils ouvrent largement les portes donnant sur les ailerons, attirent les oiseaux en leur jetant les restes du repas ou en imitant leurs cris avec de petits sifflets, puis leur tordent le cou et les dévorent ainsi, tout crus, excepté les plumes et le bec, qu'ils recrachent. A ce régime, la passerelle est naturellement encombrée de débris de toutes sortes, giclées de ciment, déchets alimentaires, fiente et restes d'oiseaux, que trois ou quatre matelots ne sont pas de trop, deux fois par jour, pour collecter et jeter à la mer »¹⁷⁴.

Par-delà la surenchère, on n'aura aucune peine à reconnaître l'illustre modèle ailé, que les hommes d'équipage agacent de leur brûle-gueule. Surenchère encore dans les nombreux portraits de chiens dévoreurs de cadavres (JR, 67, 82), qui par-delà Flaubert ou Volney, nous ramènent à cet autre poème de Baudelaire : « Une charogne », dont l'état putride que guette une chienne inquiète est minutieusement décrit.

Plusieurs parallèles sautent en effet aux yeux, dès lors qu'on fait le rapprochement entre *Les petits poèmes en prose* et *Un chien mort après lui*. A

¹⁷⁴ Jean Rolin, *Journal de Gand aux Aléoutiennes*, Gallimard, folio, 1992, p. 18.

l'image du « serpent » dont Baudelaire nous rappelle, au début du *Spleen de Paris*, dans sa lettre à Arsène Houssaye, qu'il peut être découpé en morceaux, le récit de Rolin peut également se lire sans suivre un ordre déterminé, par « tronçons » aléatoirement choisis. Ne peut-on en effet, affirmer, au sujet d'*Un chien mort après lui*, qu'il s'agit là aussi d'un « petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement ». Rolin à son tour aurait pu affirmer : « Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture [...]. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part » (PPP, 103). Sauf à dire, bien évidemment, qu'il s'agirait ici de la queue d'un chien, et non de celle d'un serpent. A moins qu'il ne s'agisse, plus étonnamment, de la queue d'un « iguane ». Il est en effet troublant de constater que Rolin s'attarde longuement sur cette particularité bien connue de ces petits reptiles sauriens dont la queue, une fois tirée, repousse partiellement. Cependant, que l'ouvrage puisse se lire dans le désordre ne signifie pas pour autant qu'il ne s'ordonne pas selon une certaine logique : tel le serpent qui se mord la queue, le récit de Rolin, de même d'ailleurs que le livre de Baudelaire, forme bel et bien une unité, puisque la fin reprend le commencement, dans un effet de boucle¹⁷⁵.

On comptera également comme signe d'unité et d'harmonie du livre le fait que c'est en son milieu, très exactement au point où il se divise en deux parts

¹⁷⁵ Le début se passe au Turkménistan ainsi que la fin, opérant ainsi cet effet de bouclage, avec le rappel de l'attaque de chien développée dans le premier chapitre. Même si cette œuvre peut se lire en tronçons, il existe donc néanmoins un certain équilibre dans le cadre du récit.

égales, que se situe ce bref chapitre (à peine cinq pages) le seul où ne figure aucun chien, mais un iguane, « lequel a négligé » de dissimuler sa « queue » qui dépasse du buisson où il se tient « à couvert » (JR, 157-8). Le narrateur, sensible à ce « détail », est fortement tenté de marcher sur cette queue ou de la tirer « d'un coup sec » (JR, 158), et donc de la séparer du corps, n'était « le sentiment du respect à l'égard de l'iguane » (JR, 158), mêlé sans doute à la crainte d'en être mordu. Ce passage médian du texte instaure comme une pause dans l'errance du voyageur : celui-ci, installé confortablement dans un hôtel de luxe près de l'aéroport de Miami, se met brièvement à rêver de rester sur place éternellement, « d'aller et de venir sur la jetée, de différer de jour en jour le moment de marcher sur la queue de l'iguane ou de la tirer d'un coup sec » (JR, 159). Il s'en suit toute une rêverie sur le désir de l'auteur de devenir imperceptible : « peut-être deviendrais-je à la longue aussi peu gênant, aussi familier, aussi sympathique, même, que le lézard, peut-être tenterais-je à mon tour de me cacher dans le buisson en évitant de laisser dépasser ma queue à l'extérieur » (JR, 159). Et l'auteur de conclure en poussant la métaphore jusqu'à la métamorphose : « Peut-être entrerais-je à la fin dans le lézard, au sens où les démons entrent dans les pourceaux (lesquels, il est vrai, vont aussitôt se jeter du haut de la falaise) » (JR, 159). L'épisode, qui se termine ainsi sur l'évocation biblique d'une action qu'on pourrait qualifier de suicidaire, est aussitôt suivi d'une longue référence à un livre de Carlos Victoria que Rolin ne s'était mis à lire qu'après avoir appris le suicide de cet auteur – livre dont il s'aperçoit qu'il fut écrit à Miami, dans un décor qui « était assez semblable, ou du moins comparable sur de nombreux points, à celui qui m'avait plongé dans cette espèce de transe » (JR, 161), puisqu'y figure même, « sur le ponton, un iguane » (JR, 161). Tout animal possède son double livresque.

Pareillement, dirions-nous, il existe une indubitable ressemblance entre l'attention portée à cet iguane et le serpent « sans queue ni tête » de Baudelaire : « Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine » (PPP, 103). La queue de l'iguane qui dépassait du buisson était en réalité une queue de serpent : celui-là même que Baudelaire dédiait à son éditeur Houssaye. Et c'est bien la même métaphore qui surgit chez l'un comme chez l'autre auteur, reliant au reptile l'image du livre. Si cet iguane à moitié dissimulé suscite en l'auteur l'envie de lui ôter la queue, il s'en garde cependant. Mais c'est là une action seulement différée. Car ne finit-il pas par « couper », d'un même geste instinctif, l'ultime phrase du récit de Lowry : la queue de l'iguane et c'est ce bout de texte en queue du récit d'autrui que l'auteur greffe pour finir en tête du sien. Ce titre, on l'observera, est le produit d'au moins deux coupures : la phrase d'abord découpée du texte de Lowry est ensuite réduite à cinq unités : « Un chien mort après lui ». Nouvelle chute de queue, puisque en tombent les derniers mots : « dans le ravin », qui étrangement renouent avec le texte de Baudelaire, chantant les chiens calamiteux qui errent « dans les ravines sinueuses des immenses villes » (PPP, 226).

On affirmera donc que c'est bien en feuilletant pour la nième fois au moins les fameux *Petits poèmes en prose* de Baudelaire que l'idée lui serait venue de tenter quelque chose d'analogue en appliquant à la vie postmoderne le procédé que le poète avait appliqué à la description des villes modernes? Jean Rolin, ainsi, aurait lui aussi « une petite confession » à nous faire. C'est surtout de la fréquentation, de par le monde, des terrains vagues et des zones frontalières, des

espaces délaissés, tout sauf touristiques, c'est du croisement de leurs innombrables rapports qu'est né le projet de Rolin. Certes, il reste bien loin de son illustre modèle, mais il finit, sans jamais s'enorgueillir, par faire quelque chose de singulièrement différent en reprenant par sa fin le projet de Baudelaire, lorsque celui-ci, dans le dernier de ses poèmes en prose, s'attache à la description des chiens errants vivant à l'écart des hommes. Ou mourant dans leur proximité.

A la fin, on dirait que c'est toujours le même chien qui réapparaît. C'est le sentiment qui se dégage également de la lecture d'un autre texte, *Le jour du chien*, publié en 1996, dans lequel Caroline Lamarche multiplie les points de vue sur un événement unique et des plus anodins : un chien égaré le long d'une autoroute suscite diverses réactions auprès des humains. A l'entrée de ce texte de Lamarche figure l'épigraphe suivante : « *Le chien, dit-elle, le chien que nous avons laissé. Je n'arrive pas à l'oublier ce pauvre chien. » La sincérité de son chagrin me surprit car nous n'avions jamais eu de chien*¹⁷⁶ ». Il s'agit d'une citation de Vladimir Nabokov (CL, 9). Quel rapport il y a-t-il entre le récit qui va suivre et cette citation dont l'origine n'est pas précisé, mais dans laquelle on peut reconnaître Humbert Humbert évoquant les paroles de sa chère Lolita avec laquelle il vient de s'enfuir. Or que nous dit cette citation, détachée de son contexte ? Il y a d'une part une jeune fille qui n'arrive pas à oublier son pauvre chien abandonné et de l'autre la mise en doute qu'un tel chien a existé, en dépit de l'apparente sincérité avec laquelle la jeune fille exprime son chagrin. Voilà qui d'emblée met en question la réalité du « chien aperçu le 20 mars 1995 sur l'autoroute E411 ». A la limite, celui-ci n'est qu'une trace éphémère dans l'espace

¹⁷⁶ C. Lamarche, *Le jour du chien*, Paris, Minuit, 1996, p. 9 (CL).

et dans le temps, et pourrait même n'avoir été que l'effet d'une hallucination collective. Six ou sept personnes affirment l'avoir entrevu, sans jamais avoir réussi à l'attraper ou à l'immobiliser ; c'est en d'autres mots une pure ligne de fuite, par rapport à laquelle ces personnages vont se situer ou par laquelle ils vont se laisser influencer, voir même se laisser traverser. Il est intéressant de noter que Lamarche aussi bien que Rolin vont éprouver le besoin de se référer soit dans le titre, soit dans l'épigraphe à de grands classiques de la littérature non pas française mais américaine : ce sont Nabokov et Lowry qui sont cités ouvertement. Le chien permet de passer les frontières et de s'ouvrir sur une littérature générale au lieu de se cantonner dans une littérature exclusivement française.

Mais à l'inverse du procédé de Lamarche, qui privilégie la perspective humaine, et même humaniste, on ne trouve chez Rolin aucun sentiment d'apitoiement. L'auteur se garde bien de donner des relations entre animaux une vision anthropomorphe. Il est dans *Un chien mort après lui*, de nombreux exemples illustrant la posture discrète, l'attitude réservée, toujours politiquement correcte, du narrateur. Cette discrétion de l'auteur, son apparente neutralité, ne relèvent pas seulement d'une écriture journalistique : elles lui permettent de ne pas tomber dans le piège de la pitié, de la sympathie outrancière et purement rhétorique qui caractérise trop souvent les écrits occidentaux relativement à la question de l'animal. A aucun moment non plus l'auteur ne cherche à toucher les animaux, il se contente de les observer et ne cherche guère à provoquer chez son lecteur des sentiments d'empathie. En cela, le récit de Rolin se distingue nettement des productions habituelles dans ce domaine, sans pour autant rejoindre la position des auteurs postcoloniaux ou marginaux, puisque, pas plus qu'un

devenir-humain des animaux, il ne se laisse percevoir dans son attitude aucun devenir-chien, dans le sens deleuzien, auquel nous ont accoutumé des écrivains tels que Chamoiseau, dont on se souviendra qu'il fit, dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, une description saisissante de tels échanges entre animaux et humains pris dans leurs devenirs respectifs.

Conclusion

La littérature, qu'elle soit menée en français ou en d'autres langues, n'a pas attendu que les philosophes, assez récemment, reviennent sur le geste radical de Descartes pour contester la discontinuité entre l'homme et l'animal, et de tout temps se sont manifestés des expériences de ce que Jean-François Louette propose d'appeler « canisme », et qui consiste à « adopter le point de vue d'un chien », voire à « lui donner la parole »¹⁷⁷. On se souviendra d'abord du premier roman du mauricien J.M.G. Le Clézio, *Le procès-verbal*¹⁷⁸. Comme l'a démontré J-L Cornille¹⁷⁹, Adam Pollo, littéralement, une vie de chien – sans cesse à errer sous un soleil de plomb, sur les traces d'un chien perdu ; mais c'est à vrai dire Baudelaire qu'on suit ainsi à la trace. On songera par exemple à la façon dont s'achève cet épisode du chien errant : « Ce que faisait le chien, c'était marcher vite, rentrer chez lui [...]; pousser du museau le battant d'une grille en fer forgé [...]; abandonner Adam au seuil de la maison, le dos appuyé contre le pilier de ciment, là où on grave un nom et un numéro, Villa belle, 9 » (PV, 111). Pourquoi avoir appelé « Villa belle » cette demeure anonyme devant laquelle prend fin la longue randonnée à travers la ville ? En relisant la fin des « Bons chiens », dont l'errance se termine abruptement dans « la rue Villa Hermosa »¹⁸⁰, on accordera avec Cornille que se réalise là un bel effet d'écho. Le Clézio se pare du manteau de Baudelaire, qui comme lui, mais plus brièvement, fut habitant de l'île Maurice.

¹⁷⁷ J.F. Louette, *Chiens de plume*, La Baconnière, 2011, p. 32. L'auteur y cite, pêle-mêle, Mirbeau (*Dingo*), Michaux, Queneau, Kafka (« Recherches d'un chien »), Boulgakov (*Cœur de chien*), Simak (*Demain les chiens*), enfin Cervantès et son « Colloque des chiens ».

¹⁷⁸ J.M.G. Le Clézio, *Le procès-verbal*, Paris, Gallimard (folio), 1963 (PV).

¹⁷⁹ Voir J-L Cornille, *Plagiat et Créativité II*, Amsterdam, Rodopi, 2011, p. 111-112.

¹⁸⁰ *Id.*

On atteint un niveau certes plus élevé dans le « canisme » avec le roman du camerounais Patrice Nganang, *Temps de chien*¹⁸¹, dont l'histoire, située dans les bas-quartiers de Yaoundé, est en effet racontée par le chien lui-même cette fois. L'auteur a beau prendre soin de situer son projet sur le seul plan de l'africanité (ou faudrait-il dire ici de l'« afri-canisme » ?)¹⁸², la filiation européenne de son dire ne peut guère se démentir. Le thème est en effet identique à celui que traite Baudelaire, puisqu'on y évoque les chiens faméliques errant dans les grandes villes. Le décor aussi est sensiblement le même, puisque toute la première partie et la fin de l'histoire de Nganang se passent entièrement dans une taverne dont le patron n'est autre que le maître du chien. Après avoir été brièvement transformé par l'entremise de sa maîtresse, en l'un de ces chiens bellâtres dont faisait fi Baudelaire¹⁸³, Mboudjak, revenu à son état habituel, rejoint, dans la seconde partie, tout naturellement les meutes de chiens abandonnés ou redevenus sauvages. On observera d'ailleurs que l'expression « bon chien » revient à plusieurs reprises dans le roman (TDC, 15, 45, 51). Et s'il arrive à Nganang d'évoquer la possibilité d'un « paradis pour chiens » (TDC, 23), c'est très sûrement en écho à cette phrase du poème en prose dont il s'inspire : « Et que de

¹⁸¹ Patrice Nganang, *Temps de chien*, Paris, Le serpent à plumes, 2001 (TDC).

¹⁸² La « canitude » (TDC, 26) dont se réclame Mboudjak est l'équivalent animal de la « négritude » autrefois proclamée par Césaire – un rapprochement qui pourrait inviter le lecteur à lire dans la condition du chien une métaphore possible de la condition servile du noir en société postcoloniale.

¹⁸³ On voit d'ailleurs Nganang reprendre à son tour un extrait de « L'Albatros », lorsque le chien, ainsi embelli, se trouve « comique et laid ». Et lorsque l'auteur décrit comment tel « chien là est en train de manger son frère eh ! » (TDC, 240), on peut difficilement ne pas faire le lien avec « Une Charogne », autre poème en « vers » de Baudelaire, décrivant en d'épigrammes alexandrines la putréfaction d'un animal mort que les mouches et les larves envahissent, et qu'une chienne s'apprête à dévorer. C'est très exactement la description que nous en laisse ici Nganang.

fois j'ai pensé qu'il y avait peut-être quelque part (qui sait, après tout ?), pour récompenser tant de courage, tant de patience et de labeur, un paradis spécial pour les pauvres chiens » (PPP, 170).

On n'est pas loin d'affirmer que le modèle canin à s'être imposé le plus durablement en littérature francophone est à coup sûr celui du « bon chien », tel que Baudelaire l'a représenté dans le dernier de ses *Petits poèmes en prose*. C'est le chien bâtard, le chien perdu sans collier, courageux et fidèle, dont Nodier avait déjà brossé le portrait dans *Histoire du Chien de Brisquet*, avec Bichonne, que connaissaient autrefois tous les écoliers¹⁸⁴. En général, les récits menés en français fournissent du chien une vision positivée, au contraire du loup, qu'ils chargent de toute la peur ancestrale éprouvée à l'égard de la bête. Mais dès qu'on s'écarte d'Europe pour aborder des sociétés marquées par de profondes tensions raciales, en particulier par le souvenir de l'esclavage, le portrait littéraire de l'animal domestique, c'est-à-dire subalterne, change complètement¹⁸⁵. Certes, les deux imaginaires sont à vrai dire liés : au souci des animaux, dans la société occidentale, à la volonté de défendre leurs droits, sensible jusque dans l'arène philosophique actuelle, répond dans les sociétés marquées par le racisme la peur excessive qu'inspirent les chiens. C'est l'envers du même médillon. « Bons chiens » et « chiens méchants » désignent les mêmes bêtes, placées dans des circonstances différentes. On se rappelle, que dès les premières pages du livre, Rolin, pourtant soucieux d'aller à la rencontre de son « autre », se fait, au

¹⁸⁴ Bichonne se sacrifie pour protéger les enfants de son maître contre l'attaque d'un loup. Sur l'utilisation scolaire de ce récit, voir R. Balibar, *L'institution du français*, Paris, PUF, 1985, pp. 316-334.

¹⁸⁵ Déjà toute autre est la relation au chien que met en scène Romain Gary, auteur américano-français, dans *Chien Blanc*.

Turkménistan, attaquer par une bête « d'une taille considérable » (JR, 19). Et lors d'une visite à Port-au-Prince, où il donne une « conférence sur les chiens » (JR, 169), force lui est de remarquer que « la littérature et l'histoire haïtiennes entretenaient l'une et l'autre d'étroites relations avec les chiens », en particulier avec les dogues flamands importés de Cuba, horribles « dévoreurs d'esclaves révoltés » (JR, 170).

Il est vrai que cette conférence fut donnée au « lycée Alexandre Dumas » (JR, 169) – un auteur hanté par la question de son origine raciale (et le souci de s'en blanchir) et dont l'œuvre est d'un bout à l'autre traversée par la question du chien persécuteur d'esclaves marrons. Car des chiens, Dumas en a mis partout, avouant lui-même sa manie « de fourrer des chiens » dans ses romans¹⁸⁶. Et s'il les appelle Black ou Brésil, c'est qu'ils incarnent à merveille son identité secrète, par totem interposé. Dumas rend ainsi le chien à son ambivalence fondamentale : car le mélange du noir et du blanc ne donne pas du gris, mais du roux : c'est la couleur du diable, mais celle aussi du chien qu'on dit jaune. *Cave canem*, vague menace qu'on lit à l'entrée des propriétés : mais c'est de son propre chien qu'il faut apprendre à se méfier le plus : il arriva ainsi un jour à Dumas de se faire mordre par son chien à la main droite (celle avec laquelle il écrit), alors même qu'il était en train de rédiger une fiction dans laquelle un More se faisait assaillir par son chien (*Le Bâtard de Mauléon*). Si ce dernier se retourne contre son maître, c'est parce qu'il s'en prend à l'autre en lui, le Noir. Mais ce qu'on ne nous dit pas, et ce que Dumas ne saurait voir, c'est qu'à vrai dire, au détour de cet incident, c'est

¹⁸⁶ C'est la thèse défendue par Charles Grivel dans *Alexandre Dumas, l'homme 100 têtes*, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

encore et toujours l'ancestrale meute qui continue de traquer l'ancien esclave marron. L'auteur a beau chercher à se blanchir à l'encre, sa « négritude » lui revient par le biais du chien. Voilà sans doute qui, par un bizarre atavisme, explique l'amour noir de Dumas pour la chasse et les bons chiens. Baudelaire, d'ailleurs, n'anticipait-il pas ce rapport, lorsqu'il établissait entre esclave et chien un parallélisme pour le moins inattendu en évoquant des chiens « comme des nègres marrons, affolés d'amour » (PPP, 227) ?

Ce rapport violent que Dumas s'interdit encore de penser ou de formuler, il faudra attendre plus d'un siècle pour qu'il soit enfin mis en récit. En nous tournant vers la littérature des Antilles, nous avons vu s'accomplir dans le chien cette même métamorphose toujours réversible de l'animal en monstre à l'occasion de la traque. Le motif canin est donc au moins double, comme l'a démontré Chamoiseau, dont on se souviendra qu'il fit, dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, une description saisissante de tels échanges entre l'animal et l'homme¹⁸⁷. Le chien y allégorise en effet la coprésence de deux origines opposées : il assure le lien entre le Maître et l'esclave, l'Occident et ses colonies. Hybride, il incarne la fusion monstrueuse et violente entre deux cultures qui s'excluent. Et si la langue créole, comme le soutient ailleurs Chamoiseau, est une « langue-chienne »¹⁸⁸, c'est qu'elle se définit dans l'accouplement au langage-chien, au langage mâle du Maître. Le combat avec le molosse est bien duel, lutte avec la langue française écrite : sans cesse se retournant, sur le point

¹⁸⁷ Patrick Chamoiseau, *L'Esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997 (EVH). L'auteur a d'ailleurs multiplié les incursions dans le monde animal (*Les neuf consciences du Malfini, Le papillon et la lumière*).

¹⁸⁸ Patrick Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, Gallimard, folio, p. 288.

d'être happé, avalé, broyé par elle ; et finalement reconnu, admis par elle, d'un coup de langue, qui la modifie en retour.

Nous avons vu aussi comment Ananda Devi donne à cette relation d'échange une tournure plus nuancée dans *Moi l'interdite*¹⁸⁹. Une jeune fille défigurée (elle a un bec-de-lièvre) est séquestrée par sa famille. Elle va être sauvée par un « bon chien » qui la choisit comme compagnon. Ils vont longtemps rester enfermés ensemble, avant de se mettre à errer dans les rues de la ville, où pour finir ils rejoignent une meute de chiens affamés. Cette fréquentation canine s'accompagne d'une transformation progressive qui va produire ses effets au niveau du corps de l'héroïne : elle devient chienne à son tour, sans toutefois cesser d'être humaine. La métamorphose n'est toutefois pas menée jusqu'au bout : l'héroïne se transforme graduellement, sans jamais entièrement « virer » au chien. D'abord elle attrape un duvet – métamorphose du corps qui est à mettre en rapport avec l'évolution de toute jeune fille en femme, puisqu'elle-même lie ce changement au développement de ses zones érogènes. Ensuite des griffes lui poussent, des crocs lui viennent. Elle se déplace toute nue. Mais quand elle trouve les vêtements de sa grand-mère, et s'en couvre, elle reprend son ancienne forme : c'est alors que se produit sa ré-humanisation. C'est donc une démarche très progressive, mais qui est réversible et ne s'accomplit jamais entièrement (une sorte de variation sur le proverbe : qui dort avec son chien se réveille avec ses puces). On ne saurait donc parler de véritable « devenir-animal »¹⁹⁰, qui suppose

¹⁸⁹ A. Devi, *Moi l'interdite*, Paris, Dapper, 2000.

¹⁹⁰ Tel du moins que G. Deleuze et F. Guattari l'ont défini dans *Mille Plateaux* (Ed. Minuit, 1980), à propos entre autres de ce court récit de Vladimir Slepian, « Fils de chien » (p. 316). De fait, à aucun moment, la jeune « interdite » ne fait pleinement partie

un pacte ou une alliance entraînant une rupture autrement plus radicale, quasi inhumaine, que celle que nous représente ici Ananda Devi. De plus, la métamorphose reste chez elle cantonnée dans le domaine étroit de la métaphore et de la comparaison. Ainsi lit-on à plusieurs reprises que la jeune fille et le chien se ressemblent à force d'être ensemble. On ne sort jamais vraiment de l'imitation, on n'entre pas réellement dans le devenir. Du coup, les métamorphoses demeurent inachevées, et les lignes de fuite restent imaginaires : la jeune fille se retrouvera pour finir dans un asile.

Une scène cependant permet d'élucider, on l'a vu, cette défaillance et cet échec dans la fuite. Elle se rapporte à l'errance de la meute familiale que « l'interdite » et son chien ont fini par rejoindre : les molosses se jettent sur la voiture, en brisent les vitres, dévorent les membres de la famille. On peut soupçonner qu'il y a là un souvenir de lecture ; et même une sorte d'hommage à J.M.G. Le Clézio, dont une des nouvelles, intitulée « Moloch »¹⁹¹, met en scène un « chien-loup », que sa maîtresse a laissé seul avec son nouveau-né. Les résonances entre les deux récits sont troublantes, et la raison en est évidente : certainement, la « main » d'un homme s'est glissée entre les pages d'Ananda. Leur différence aussi s'explique par-là : si dans l'histoire de Devi, à la différence de ce qui (ne) se passe (pas) dans la nouvelle de Le Clézio, les chiens finissent par dévorer la famille entière, c'est sans doute que l'auteure a voulu aller plus loin que son « parrain », accomplissant sa propre métamorphose à mesure qu'elle s'éloigne de son modèle. Son texte a beau se présenter comme un monologue, il

de la meute qu'elle rejoint.

¹⁹¹ J.M.G. Le Clézio, *La Ronde*, Paris, Gallimard, 1982 (LR).

n'en entre pas moins avec l'œuvre de Le Clézio, et par-delà celle-ci, avec l'œuvre de Baudelaire, en un bruyant colloque de chiens, gentils toutous et molosses hostiles confondus en une seule meute bigarée.

« Où vont les chiens ? » se demandait, à la suite de l'obscur Nestor Roqueplan, Baudelaire. Où donc s'en est allée la meute des « bons chiens », nous demandions-nous, pour notre part¹⁹². Car leur meute déborde de partout, aucun recueil ne pouvant les contenir : on les voit errant parmi les allées obscures de Yaoundé, les rues ensoleillées de Nice, ou se réunissant à Moscou en de véritables « congrès de chiens » (JR, 293). Nous avons, à force de la « rechercher dans les textes » (JR, 87), et en partant du poème en prose de Baudelaire, tenté de retracer la lignée des bâtards rhétoriques qui en serait issue – sans pour autant chercher à établir leur pédigrée. Qu'ont en commun les chiens féraux de Rolin, le canisme de Nganang et le chien baladeur de Le Clézio ou les molosses de Chamoiseau ou d'Ananda Devi ? Ce sont : autant de bâtards des chiens errants de Baudelaire, croisés quelquefois avec les chiens méchants de Dumas. Rolin note que si « l'ancêtre du chien est effectivement le loup » (JR, 92), on ne remonte jamais vers la source : « les chiens bâtards, en quelques générations, tendent à retrouver un type « ancestral » roux, de taille moyenne » (JR, 93) : le fameux chien jaune. A

¹⁹² Que répondre à la question : d'où viennent à leur tour les bons chiens de Baudelaire ? Nous serions tentés de renvoyer le lecteur au « Colloque des chiens » de Cervantès. Les images qui redoublent les récits de Baudelaire et de Cervantès semblent confirmer un tel rapprochement. On sait qu'à l'origine du poème de Baudelaire, il y a un tableau de son ami Stevens, représentant deux chiens : « L'intérieur du saltimbanque ». De même, à l'origine de l'histoire de Cervantès, il y aurait une image de tarot, l'Arcane XVIII, sur laquelle deux chiens hurlent vers la lune. Si les deux chiens dans le tableau de Stevens ne regardent pas la lune, leur regard n'en est pas moins aimanté vers le haut par un objet d'une rondeur éale : le pot de soupe, « œuvre sans nom qui mitonne sur le poêle allumé » (PPP, 169).

force de se croiser et de se multiplier, les chiens rhétoriques ont fini à leur tour par se ressembler tous. Un seul type en émerge, dans ses deux versions : couleur de vieux papier, toutous et molosses, du haut de nos bibliothèques, continuent de se regarder en chiens de faïence.

Cependant, cette distinction entre bons chiens et molosses ne dessine qu'une ligne de partage tout à fait grossière ; la véritable ligne de partage ne passe pas entre chiens bons et méchants, mais entre modes de représentation canine fixes ou mobiles. Elle concerne la réversibilité du motif du chien, qui sans cesse mue d'un pôle à l'autre, confirmant par là sa nature intrinsèquement double, à partir de laquelle toutes les métamorphoses deviennent possibles. Cependant, une question demeure : Pourquoi toujours les chiens ? Pourquoi tant de chiens ? Certes Chamoiseau choisira, après le molosse, aussi l'oiseau malfini ; Ananda Devi aussi l'anguille ; Rolin aussi l'iguane ; Le Clézio aussi le rat ; Darrieussecq, la truie, Mabanckou, le porc-épic. D'autres le singe, l'âne, le chat, le cafard, la souris, etc. Mais en dépit de la multiplicité qui règne dans le monde animal, le chien, en raison de sa domesticité poussée, a le plus de chance de se frayer un chemin jusque dans nos fictions. Car il est de tous les animaux domestiques celui qui vit aux côtés de l'homme de la façon la plus constante et la plus docile ; en même temps, il peut à tout moment « virer » de bord, et se comporter de manière hostile, voire même sauvage : c'est ainsi que nos récits anciens privilégiés iaient les figures voisines du renard et du loup. Mais seul le chien aboie : et de toutes les manières de s'exprimer, son aboiement est perçu comme le plus emblématique d'un langage humain inférieur, il est donc particulièrement bien placé pour donner voix à ceux qui n'en ont pas. Faut-il dès lors penser que c'est par manque

d'imagination que les auteurs ont si souvent recours à lui ? Ou est-ce parce qu'en raison de sa proximité avec l'humain, il est le mieux à même de nier cette discontinuité instaurée depuis des siècles entre l'animal qui ne règne plus et l'homme, qu'il soit noir, femme ou enfant, que son maître domine.

Le but de notre travail ne se situe nullement, on l'aura compris, dans le domaine formel d'une poétique de l'animalité littéraire. Il est sans doute possible de distinguer au sein de notre corpus (relativement restreint, en regard des milliers de récits animaux qui circulent), certaines constantes qui pourraient nous mener à formuler des critères de classification. Ainsi, en se basant sur le critère distinctif du « langage », on pourrait opposer les récits qui émettent un point de vue externe à l'animal (*Un chien mort après lui*, *L'Esclave vieil homme et le molosse*) aux récits dont le narrateur est une bête (*Temps de chien*, *Mémoires de porc-épic*), et observer que cette dernière catégorie favorise à travers un point de vue interne (à la première personne) une « prise de parole » par l'animal, très éloignée de la réalité (c'est-à-dire fantastique). De ce point de vue, une catégorie intermédiaire, la plus hybride en quelque sorte (et tout aussi fantastique), qui permettrait également une telle prise de parole, serait celle de la métamorphose d'un être humain (ici féminin) en animal (*Truismes*, *Moi l'interdite*). On pourrait encore chercher à compliquer ce type de classement en distinguant entre récits où le rapport homme/animal est de type oppositionnel ou conflictuel (*L'Esclave vieil homme et le molosse*, *Mémoires de porc-épic*) et récits où ce rapport est au contraire de type fusionnel (*Moi l'interdite*, *Truismes*) ou projectif (*Un chien mort après lui*). On pourrait encore signaler que pour la plupart des écrivains français (R. Camus, Fr. Bon, C. Lamarche, J. Rolin, O. Mirbeau, C. Baudelaire), le chien

n'a pas la parole, sa vie nous est conté par un narrateur qui seul possède le langage, alors que pour de nombreux écrivains francophones (Mabanckou, Nganang, Devi) on a affaire à un devenir-animal avec prise de parole par la bête. Cela n'aurait strictement aucun intérêt par rapport à notre problématique, qui concerne les degrés divers dans le processus d'un devenir-autre que ces récits actualisent chacun à leur manière, par-delà la question du langage qu'on peut ou non prêter aux bêtes. Car il s'agit à chaque fois de mobilité et de transformation, de fuite et de métissage, la question du langage étant subsidiaire, comme l'est d'ailleurs celle de l'imitation. Certes, aucun de ces récits ne semble pouvoir se passer du rapport de l'animal à l'homme¹⁹³. Mais il ne s'agit jamais d'imiter l'animal dans le cas de l'homme, ni d'imiter ce dernier dans le cas de la bête, mais de créer une troisième espèce, de trouver une autre issue à travers la fuite de son être propre vers autre chose que soi (ce que Deleuze appelle « avoir un rapport animal à l'animal », loin de toute familiarité domestique). Il nous paraît donc autrement plus important de souligner que la position animale, telle que ces récits la décrivent, est invariablement inférieure, victimaire et subalterne : le molosse de Chamoiseau est au service de son maître, comme le porc-épic meurtrier est au service de son double assassin ; l'interdite et la truie sont des personnages féminins fortement dominés et humiliés; le chien de Nganang pourrait aisément se fondre dans les meutes de chiens abandonnés qu'on retrouve dans toutes les régions visitées par Rolin. Parfois immobiles ou séquestrés au départ, tous finissent par « aller ». Et de chacun de leurs trajets se dégage un point de vue

¹⁹³ Même les fables anciennes, qui paraissent ne décrire que le seul « règne » animal, sont anthropomorphes, et invitent à projeter leur leçon sur le monde des hommes ; et lorsque Chamoiseau, dans *Les neuf consciences du malfini*, décrit un monde fait d'oiseaux seuls, il signale quand même en note de bas de page la présence de ces êtres minuscules vus d'en haut que sont les hommes.

minoritaire que vient traduire une écriture elle-même mineure, quasi-animale, sans cesse aux aguets et prête à disparaître ou à s'enfuir.

ANNEXE :

Charles Baudelaire (Le Spleen de Paris, 1867) **Les Bons Chiens**

A M. Joseph Stevens.

Je n'ai jamais rougi, même devant les jeunes écrivains de mon siècle, de mon admiration pour Buffon ; mais aujourd'hui ce n'est pas l'âme de ce peintre de la nature pompeuse que j'appellerai à mon aide. Non.

Bien plus volontiers je m'adresserais à Sterne, et je lui dirais : « Descends du ciel, ou monte vers moi des champs Elyséens, pour m'inspirer en faveur des bons chiens, des pauvres chiens, un chant digne de toi, sentimental farceur, farceur incomparable ! Reviens à califourchon sur ce fameux âne qui t'accompagne toujours dans la mémoire de la postérité ; et surtout que cet âne n'oublie pas de porter, délicatement suspendu entre ses lèvres, son immortel macaron ! »

Arrière la muse académique ! Je n'ai que faire de cette vieille bégueule. J'invoque la muse familière, la citadine, la vivante, pour qu'elle m'aide à chanter les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarte, comme pestiférés et pouilleux, excepté le pauvre dont ils sont les associés, et le poète qui les regarde d'un œil fraternel.

Fi du chien bellâtre, de ce fat quadrupède, danois, king-Charles, carlin ou gredin, si enchanté de lui-même qu'il s'élançait indiscrètement dans les jambes ou sur les genoux du visiteur, comme s'il était sûr de plaire, turbulent comme un enfant, sot comme une lorette, quelquefois hargneux et insolent comme un domestique ! Fi surtout de ces serpents à quatre pattes, frissonnants et désœuvrés, qu'on nomme levrettes, et qui ne logent même pas dans leur museau pointu assez de flair pour suivre la piste d'un ami, ni dans leur tête aplatie assez d'intelligence pour jouer au domino !

A la niche, tous ces fatigants parasites !

Qu'ils retournent à leur niche soyeuse et capitonnée ! Je chante le chien crotté, le chien pauvre, le chien sans domicile, le chien flâneur, le chien saltimbanque, le chien dont l'instinct, comme celui du pauvre, du bohémien et de l'histrion, est merveilleusement aiguillonné par la nécessité, cette si bonne mère, cette vraie patronne des intelligences !

Je chante les chiens calamiteux, soit ceux qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes, soit ceux qui ont dit à l'homme abandonné, avec des yeux clignotants et spirituels « Prends-moi avec toi, et de nos deux misères nous ferons peut-être une espèce de bonheur ! »

« Où vont les chiens ? » disait autrefois Nestor Roqueplan dans un immortel feuilleton qu'il a sans doute oublié, et dont moi seul, et Sainte-Beuve peut-être, nous nous souvenons encore aujourd'hui.

Où vont les chiens, dites-vous, hommes peu attentifs ? Ils vont à leurs affaires.

Rendez-vous d'affaires, rendez-vous d'amour. A travers la brume, à travers la neige, à travers la crotte, sous la canicule mordante, sous la pluie ruisselante, ils vont, ils viennent, ils trottent, ils passent sous les voitures, excités par les puces, la passion, le besoin ou le devoir. Comme nous, ils se sont levés de bon matin, et ils cherchent leur vie ou courent à leurs plaisirs.

Il y en a qui couchent dans une ruine de la banlieue et qui viennent, chaque jour, à heure fixe, réclamer la sportule à la porte d'une cuisine du Palais-Royal ; d'autres qui accourent, par troupes, de plus de cinq lieues, pour partager le repas que leur a préparé la charité de certaines pucelles sexagénaires, dont le cœur inoccupé s'est donné aux bêtes, parce que les hommes imbéciles n'en veulent plus.

D'autres qui, comme des nègres marrons, affolés d'amour, quittent, à de certains jours, leur département pour venir à la ville, gambader pendant une heure autour d'une belle chienne, un peu négligée dans sa toilette, mais fière et reconnaissante.

Et ils sont tous très exacts, sans carnets, sans notes et sans portefeuilles.

Connaissez-vous la paresseuse Belgique, et avez-vous admiré comme moi tous ces chiens vigoureux attelés à la charrette du boucher, de la laitière ou du boulanger, et qui témoignent, par leurs aboiements triomphants, du plaisir

orgueilleux qu'ils éprouvent à rivaliser avec les chevaux ?

En voici deux qui appartiennent à un ordre encore plus civilisé ! Permettez-moi de vous introduire dans la chambre du saltimbanque absent. Un lit, en bois peint, sans rideaux, des couvertures traînantes et souillées de punaises, deux chaises de paille, un poêle de fonte, un ou deux instruments de musique détraqués. Oh ! le triste mobilier ! Mais regardez, je vous prie, ces deux personnages intelligents, habillés de vêtements à la fois éraillés et somptueux, coiffés comme des troubadours ou des militaires, qui surveillent, avec une attention de sorciers, l'œuvre sans nom qui mitonne sur le poêle allumé, et au centre de laquelle une longue cuiller se dresse, plantée comme un de ces mâts aériens qui annoncent que la maçonnerie est achevée.

N'est-il pas juste que de si zélés comédiens ne se mettent pas en route sans avoir lesté leur estomac d'une soupe puissante et solide ? Et ne pardonnez-vous pas un peu de sensualité à ces pauvres diables qui ont à affronter tout le jour l'indifférence du public et les injustices d'un directeur qui se fait la grosse part et mange à lui seul plus de soupe que quatre comédiens ?

Que de fois j'ai contemplé, souriant et attendri, tous ces philosophes à quatre pattes, esclaves complaisants, soumis ou dévoués, que le dictionnaire républicain pourrait aussi bien qualifier d'officieux, si la république, trop occupée du bonheur des hommes, avait le temps de ménager l'honneur des chiens !

Et que de fois j'ai pensé qu'il y avait peut-être quelque part (qui sait, après tout ?), pour récompenser tant de courage, tant de patience et de labeur, un paradis spécial pour les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés et désolés. Swedenborg affirme bien qu'il y en a un pour les Turcs et un pour les Hollandais !

Les bergers de Virgile et de Théocrite attendaient, pour prix de leurs chants alternés, un bon fromage, une flûte du meilleur faiseur, ou une chèvre aux mamelles gonflées. Le poète qui a chanté les pauvres chiens a reçu pour récompense un beau gilet, d'une couleur, à la fois riche et fânée, qui fait penser aux soleils d'automne, à la beauté des femmes mûres et aux étés de la Saint-Martin.

Aucun de ceux qui étaient présents dans la taverne de la rue Villa-Hermosa n'oubliera avec qu'elle pétulance le peintre s'est dépouillé de son gilet en faveur du poète, tant il a bien compris qu'il était bon et honnête de chanter

les pauvres chiens.

Tel un magnifique tyran italien, du bon temps, offrait au divin Arétin soit une dague enrichie de pierreries, soit un manteau de cour, en échange d'un précieux sonnet ou d'un curieux poème satirique.

Et toutes les fois que le poète endosse le gilet du peintre, il est contraint de penser aux bons chiens, aux chiens philosophes, aux étés de la Saint-Martin et à la beauté des femmes très mûres.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole II : Chemin-d'école*, Paris, Gallimard, 1994.

Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997.

Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole III : À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, Folio, 2005.

John Mawxell Coetzee, *Disgrâce*, Paris, Editions du Seuil, 2001.

Marie Darrieussecq, *Truismes*, Paris, P.O.L., 1996.

Marie Darrieussecq, *Zoo*, Paris, P.O.L., 2006.

Ananda Devi, *Moi, l'interdite*, Paris, Editions Dapper, 2000.

Ananda Devi, *La vie de Joséphin le fou*, Paris, Gallimard, Continents Noirs, 2003.

Ananda Devi, *Les hommes qui me parlent*, Paris, Gallimard, 2011.

Romain Gary, *Chien blanc*, Paris, Gallimard, Folio, 1970.

Caroline Lamarche, *Le jour du chien*, Paris, Editions de Minuit, 1996.

Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.

Jean-Marie Gustave Le Clézio, *La Ronde*, Paris, Gallimard, 1982.

Alain Mabanckou, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, Le Serpent à plumes, 2002.

Alain Mabanckou, *African psycho*, Paris, Editions du Seuil, 2003.

- Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, Paris, Editions du Seuil, 2005.
- Alain Mabanckou, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Editions du Seuil, 2007.
- Alain Mabanckou, *Black Bazar*, Paris, Editions du Seuil, 2009.
- Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, Paris, Editions du Seuil, 2013.
- Patrice Nganang, *Temps de chien*, Paris, Le Rocher, Motifs, 2001.
- Charles Nodier, *Histoire du Chien de Brisquet*, Blanchard, Paris, 1854.
- Jean Rolin, *Journal de Gand aux Aléoutiennes*, Gallimard, Folio, 1992.
- Jean Rolin, *Un chien mort après lui*, Paris, P.O.L., 2009.

Principaux textes théoriques:

- G. Bataille, *Œuvres Complètes*, XI, Paris, Gallimard, 1988.
- G. Bataille, *Œuvres Complètes*, XII, "L'animalité", Paris, Gallimard, 1988.
- J. Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981.
- H. Bhabha, « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse », 1984, *October*, 28, p. 125-133.
- H. Bhabha, *The Location of culture*, London, Routledge, 1994.
- J.M. Coetzee, *The Lives of animals*, Princeton univ. press, 1999.
- C. Coquio, L.Campos, G.Chapouthier et J-P. Engélibert, *La question animale entre science, littérature et philosophie : Actes du colloque Le Sens de l'animal*, (Presses Universitaires de Rennes), 2011.
- J.-L. Cornille, *Plagiat et créativité I*, Amsterdam, Rodopi, 2008.
- J.-L. Cornille, *Fin de Baudelaire*, Paris, Hermann, 2009
- J.-L. Cornille, *Plagiat et créativité II*, Amsterdam, Rodopi, 2011.

- J.-L. Cornille, *Chamoiseau fils...*, Paris, Hermann, 2014.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Editions de Minuit, 1975.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.
- J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.
- E. de Fontenay, *Le Silence des bêtes*, Paris, Fayard, 1988.
- J.F. Louette, *Chiens de plume, Du cynisme en littérature française du XXe siècle*, Editions La Bâconnière, 2011.
- M. Le Bris, J. Rouaud, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
- M.-C. Rochmann, *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise*, Paris, Karthala, 2000.
- M. Rossello, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Editions Karthala, 1992.

Autres sources :

- E. Arnould-Bloomfield, « De "l'aspect" au sacrifice: l'animal dans les premiers textes de Georges Bataille », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2012, 16 : 4, p. 497-505.
- J.-C. Bailly, *Le versant animal*, Paris, Bayard, 2007.
- R. Balibar, *Les français fictifs*, Paris, Hachette, 1974.
- R. Balibar, *L'institution du français*, Paris, PUF, 1985.
- P. Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Editions de Minuit, 2009.
- A. Berg, « L'Homme oiseau de la zone frontière, Récits de Jean Rolin »,

- Contemporary French and Francophone Studies*, 2012, 16 : 5, p. 635-643.
- H. Bloom, *The Anxiety of influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1997.
- B. Boisseron, « A creole line of escape: a story of becoming dog », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2006, 10: 2, p. 205-216.
- B.Boisseron, *Taking the postcolonial lead*, Univ. of Michigan, 2006.
- Barbara, C. Bowen, « *Porcus troianus* et paon doré, l'exotisme culinaire de la Renaissance », in E. Berriot-Salvador, *Les Représentations de l'Autre : du Moyen Age au XVIIIe siècle*, (Publications de l'Université de Saint-Etienne), 1997.
- C. Britton, *Race and the Unconscious. Freudianism in French Caribbean Thought*, Legenda, Oxford, 2002.
- P. Casanova, *La République mondiale des lettres* Paris, Editions du Seuil, Points, 1999.
- P. Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986.
- P. Chamoiseau, Raphael Confiant, Jean Bernabé, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- P. Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.
- P. Chamoiseau, « Mabouc l'âne-chien », dans *Émerveilles*, Paris, Gallimard, coll. « Jeunesse/ Giboulées », 1998.
- P. Chamoiseau, « Poétique d'une démesure », *La Nouvelle Revue Française*, 596, février 2011.
- D. Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- J-François Chevrier, C.Maurice, *L'animalité*, Critique no. 375-376, 2004.
- M. Darrieussecq, « Mon mot préféré », in *Contemporary French and*

- Francophone Studies*, 2012, 16 : 5, p.725.
- M. Darrieussecq, *Rapport de police*, Paris, P.O.L., 2010.
- L. Desblache *La plume des bêtes*, Paris, L'Harmattan, 2011
- J.H. Franklin, L. Schweninger, *Runaway slaves: rebels on the plantation*, New York, Oxford University Press, 2000.
- M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1982
- M. Gallagher, *Ici-là: Place and Displacement in Caribbean Writing in French*, Amsterdam, Rodopi, 2003.
- M. Gallagher, *Soundings in French Caribbean Literature: The shock of space and time*, New York, Oxford University Press, 2002.
- R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- C. Grivel, *Alexandre Dumas, l'homme 100 têtes*, Presses univ. du Septentrion, 2008.
- P. Higginson, « On Dogs and Men: *La Belle Créole* and the global subject », *Romanic Review*, 2003, 94, p. 291-308.
- F. Lagarde, « Chamoiseau : l'écriture merveilleuse », *Etudes françaises*, 2001, 37 : 2, p. 159-179.
- D. Lestel, *L'Animal singulier*, Paris, Seuil, 2004.
- A. Loomba, *Colonialism/ PostColonialism: The New Critical Idiom*, Routledge, 1998.
- M.E. Maciel, « Interview with Dominique Lestel », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2012, 16 : 4, p. 711-719.
- M. McCusker, *Patrick Chamoiseau: Recovering memory*, Liverpool University Press, Liverpool, 2007.

L. Milne, *Patrick Chamoiseau : espaces d'une écriture antillaise*, Rodopi, Amsterdam, 2006.

A. Mangeon, « La construction du lien social dans les romans d'Alain Mabanckou », in J. Bisanswa, *L'énigme du social dans le roman africain*, Revue de l'univ. de Moncton, 2011 : 42, p. 51-64.

A. Mangeon, « Les regards anthropologiques sur la violence », in C. Chaulet-Achour, *Etats et effets de la violence*, Amiens, Encrage Editions, 2005.

A. Mangeon, « Des hommes et des bêtes sauvages : humanité/animalité chez les écrivains coloniaux », in « Indispensables animaux », *Notre Librairie*, sept- dec 2006 : 163, Culturefrance Editions.

A. Marie, J.-L. Cornille, « Alain Mabanckou : entre Sartre et Diderot », *French studies in Southern Africa*, 2011 : 41.

Magali Marson, « Carnalité et métamorphoses chez Ananda Devi », *Notre Librairie*, revue des littératures du Sud, Paris, « Indispensables animaux », sept-déc. 2006 : 163.

S. Meitinger, « Avatars de la déesse. Indianité, féminité et universalité du féminin dans l'œuvre d'Ananda Devi », in M.F. Bosquet, Ch. Meure, *Le Féminin en Orient et en Occident*, Presses Univ. de St. Etienne, 2011, p. 235-246. S. Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, 2003.

- C. Rodgers, « Aucune évidence : les Truismes de Marie Darrieussecq », *Romance Studies*, 18 : 1, 2000.
- A. Rolls, M.-L. Vuaille-Barcan, « Une seule ou plusieurs femmes-truies ? », *Australian Journal of French Studies*, 2009, 46 : 1 : 2.
- M. Serres, « Le tigre et le pou », *Critique*, août-septembre 1978.
- A. Simon, « Déterritorialisations de Marie Darrieussecq », in « Space, Place and Landscape in Contemporary Francophone Women's Writing », *Dalhousie French Studies*, 2010 : 93.
- J. Suk, *Postcolonial paradoxes in French Caribbean writing: Césaire, Glissant, Condé*, Oxford University Press, New York, 2001.
- A. Rolls, « « Je suis comme une truie qui broute » : une lecture pomologique de *Truismes* de Marie Darrieussecq », in *Romanic Review*, 2001, 92 : 4.
- D. Viart, « Des mondes de chiens : Littérature et cynisme totalitaire », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2012, 16 :5, p. 673-684.