

Les Animaux, Montaigne, Gide et Nous (Présentation)

Ambre PHILIPPE

Imaginons un homme parmi les hommes.

L'Homme.

Seul.

Sans aucune aide extérieure, et sans la connaissance divine.

Armé seulement de ses armes.

Voyons comment il tient debout dans ce bel équipage.

En employant toute la force de son intelligence, que cet homme me fasse comprendre sur quels fondements il a bâti cette grande supériorité qu'il pense avoir sur les autres créatures.

[...]

C'est par la vanité de cette même pensée que l'homme s'égalise à Dieu.

Qu'il s'attribue des qualités divines, qu'il se distingue et se sépare de la foule des autres créatures, qu'il distribue à ses confrères et compagnons, les animaux, différents rôles, selon ses besoins. Aux champs, un rôle de servitude, à la chasse, un rôle de victimes, à la maison, un rôle d'agréable passe-temps.

Quand je joue avec ma chatte, qui sait si je ne suis pas son passe-temps plutôt qu'elle n'est le mien ?

Nous ne comprenons pas plus les animaux qu'ils ne nous comprennent.

Ce défaut de communication, pourquoi ne viendrait-il pas aussi bien de nous que d'eux ?

À qui revient la faute de ne pas nous comprendre ?

Comment l'homme peut-il connaître, par le moyen de son intelligence, les mouvements internes et secrets des animaux ?

Nous sommes en retard sur le passé. C'est ce que je pense, en regardant Hervé Brioux incarner ce passage des *Essais* de Montaigne, écrit en 1580, joué en 2022¹. Il y a, pour le philosophe du XVI^e siècle comme pour nous Terriens², une bonne et une mauvaise nouvelle.

La bonne nouvelle, c'est que cette intelligence humaine découvre bel et bien des secrets, comprend de façon de plus en plus captivante ces mouvements animaux, dépoussière les concepts, réinvente, réconcilie — et répare, autant qu'elle peut, ce qu'elle a souvent irrémédiablement abîmé. Les publications se multiplient, depuis les années 70 et dans tous les domaines, pour lever une armée de mots, oubliés ou neufs, contre une industrie aveugle et sourde, mais richissime. Et les lecteurs semblent de plus en plus nombreux, si l'on en croit le nombre de lignes éditoriales spécialisées dans l'écologie aujourd'hui (éditeurs, collections, revues, qui souvent rééditent des textes essentiels passés inaperçus³). Il ne s'agit plus de parler d'Animaux en regard de l'Homme, mais des *autres* animaux, qui partagent avec les animaux humains le même « étage du logis » (nous dit Montaigne), quittant enfin « ces H majuscules avec lesquels on se fait chaque matin les muscles de l'entendement » (pour dériver avec Chris Marker). Adieu l'Homme, bonjour l'humain.

La science finit par nous prouver ce que nous pouvions déjà *sentir*, et que savent encore *vivre* au quotidien les peuples restés à l'écart des sociétés modernes, à savoir que nous sommes tous le résultat d'une même cellule (à qui les scientifiques n'ayant pas le vertige donnent 3,8 milliards d'années) — ou du même arbre, si l'on suit Darwin, dont l'erreur est peut-être d'avoir préféré à la métaphore du corail, qui infusait pourtant ses recherches⁴, celle d'un arbre au « sommet » duquel placer l'humain.

La mauvaise nouvelle, c'est que si les « animaux » entrent par le biais de certains engagements humains en politique, s'ils deviennent une « cause » et que la prise de position à leur *égard*, à leur *sujet*, s'intensifie, c'est parce que leur situation n'a jamais été aussi accablante (pour s'en tenir au plus évident, c'est-à-dire aux animaux destinés à notre consommation de viande : on estime à 2000

le nombre d'animaux tués *chaque seconde* dans le monde ; entre 65 et 150 milliards chaque année). Les écrivains n'ont pourtant eu de cesse de les faire parler, appelant par des formes scientifiques, littéraires, philosophiques, à une forme de *vigilance*. Roche, racines, organismes... minéral, végétal, animal, humain, *coexistent*. Tous sont liés. *Nous* sommes liés. Montaigne encore : « Nous ne sommes ni au-dessus ni en dessous. [...] Il y a un certain égard et un devoir général d'humanité qui nous attachent non seulement aux animaux qui ont une vie et une sensibilité, mais aussi aux arbres et aux plantes elles-mêmes. » Les matières qui ne nous paraissent pas penser ne sont pas inertes : la vague emporte, la roche s'écroule... et le sol *meurt*. C'est une conscience très ancienne qui nous a quittés — celle qui donne encore des dieux à chaque puissance de vie, comme des cheveux de lave aux volcans⁵.

André Gide s'est discrètement inscrit parmi les observateurs affutés du vivant, oscillant entre la défense de la « pensée animale », l'indifférence à la mort des insectes qu'il collectionne ou des canards qu'il chasse, et la mise à jour des *utilités* plurielles de l'animalité : s'émerveiller, penser la société, être accompagné. Gide était sur une piste qu'il a inégalement explorée. Il faisait en tout cas partie de ceux qui ne peuvent ressentir la solitude, qui savent combien le monde, la moindre parcelle de ce monde, est densément peuplé. Il s'accordait aussi à dire que le dialogue entre les intellectuels et les « amateurs » était essentiel, tout comme celui entre « la littérature et la science », dont il regrettait déjà à l'époque la « séparation⁶ ». Nous reprenons, avec ce Carnet *Animaux*, cette piste.

Dans le premier numéro de *La Nouvelle Revue française* publié après la Première Guerre mondiale, Gide note, au beau milieu de ses « Réflexions sur l'Allemagne » :

Dans un fauteuil, auprès de moi, ma vieille chatte allaite les deux petits bâtards qu'on lui a laissés. Quand tout serait remis en question (et tout est remis en question) mon esprit se reposerait encore dans la contemplation des plantes et des animaux. Je ne veux plus connaître rien que de naturel. Une voiture de maraîcher charrie plus de vérité que les plus belles périodes de Cicéron. (*La NRF*, juin 1919, p. 35-46.)

Dans les archives conservées à la Fondation se trouvent « les chemises de Gide ». Là, au milieu de centaines de coupures de presse, de lettres et de notes regroupées sous des titres stimulants (« Combats de boxe », « Séquestrations », « Escroqueries et détournements », « Naufrage / Drame de la mer », « Sinistres et catastrophes »...), Gide a glissé le dossier « Faits-divers / Animaux ». Cette source, à partir de laquelle il a écrit ses articles sur les « faits divers » dans *La Nouvelle revue française*, n'a pas été suffisamment explorée. Gide considère donc comme des « faits divers » ce qu'il observe chez les (autres) animaux. Sylvain Tesson le rejoindrait sans doute, qui écrit dans le Tibet où il est en train de poétiquement traquer avec Munier la panthère des neiges : « Après tout, la descente d'un loup dans un groupe de yacks, la fuite de huit ânes survolés par un aigle n'étaient pas des événements moins considérables que la visite d'un président américain à son homologue coréen. Je rêvais d'une presse quotidienne dévolue aux bêtes. Au lieu de : "Une attaque meurtrière pendant le carnaval", on lirait dans les journaux : "Des chèvres bleues gagnent les Kunlun". On y perdrait en angoisse, on y gagnerait en poésie⁷. »

Prendre les choses à contre-pied, comme Montaigne encore avec cet oiseau qui s'écrivait, à l'image de l'Homme : « Pour moi est le monde ! Tout est pour moi. Et tout ce qui n'est pas comme moi ne vaut rien qui vaille. Et Dieu lui-même, pour avoir l'air d'être quelque chose, il faut qu'il me ressemble. Qu'il ressemble à un petit oiseau. » Prendre les questions à contre-pied, comme Gide lorsqu'il note que celle « de la pensée des animaux [lui] paraît difficile et assez mal posée » : « Peut-être la résoudre-t-on mieux si l'on commençait par se faire une idée moins haute de la pensée humaine : si l'on remarquait, par exemple, que les métaphysiciens apparaissent à des anges (je suppose) ignorants de notre langage, comme des hommes assez pareils aux autres, seulement plus maladroits à l'ordinateur, et moins actifs. Ce sont les mêmes signes qui font parler de la stupidité des animaux⁸. » À contre-pied et, comme Montaigne, avec une certaine ironie — « Leur stupidité animale surpasse dans toutes les choses utiles et nécessaires tout ce dont est capable notre divine intelligence » —, mais jamais à contre-cœur : c'est ce que poursuivent nos contemporains, dont les

titres suffisent à parler du renversement à l'œuvre : *L'animal est-il un homme comme les autres ? Les droits des animaux en question* (Aurélien Barrau), *L'animal est-il l'avenir de l'homme ?* (Yolaine de la Bigne), *Are we Smart Enough to Know How Smart Animals Are ?* (Frans de Waal), *Révolutions animales : comment les animaux sont devenus intelligents* (Karine Lou Matignon)...

Qui mieux que la littérature peut se charger du renversement de point de vue ? Un des auteurs les plus médusants de cette génération de penseurs du vivant (tant il sait mêler au terrain la langue), Baptiste Morizot, citant Tércence (« Rien de ce qui est humain ne m'est étranger »), précise : « Rien d'humain ne peut rester étranger si l'on y accède par la plume de quelqu'un qui nous raconte de l'intérieur l'apartheid en Afrique du Sud ou la vie dans les steppes kazakhes... »

Ce sont les récits qui vont le plus loin possible dans la compréhension de l'autre⁹. Qu'il s'agisse d'histoires qu'on se raconte ou qu'on écrit, de traditions orales, de créations musicales, scripturales, qu'il s'agisse d'écritures artistiques ou scientifiques, les animaux font l'objet de renversements permanents, les révélant comme miroir de notre humanité.

Nous nous regardons en eux. C'est ce que je m'efforce de montrer à travers la puissance de vie, de réversibilité, de littérature, qu'est, et représente, [le chien](#), en focalisant sur l'aboïement.

Un inédit de Gide, « [Athmann le chien](#) », vient compléter cette incursion dans la littérature canine, et un rapide commentaire de l'image de couverture choisie pour ce Carnet ouvre à l'imaginaire du chien dans la [photographie](#).

Juliette Solvès se penche sur [les oiseaux](#), relevant au passage la façon qu'a Gide de subtilement nourrir sa littérature de science — tout en nous permettant de voir les superbes dioramas du Muséum d'Histoire naturelle de Berne.

Charlotte Butty observe les limites d'un Gide en proie aux tentations du siècle de domestication du sauvage, d'exportation de l'exotique, à travers l'exemple de [Dindiki](#), petit primate d'Afrique-Équatoriale, questionnant au passage la façon que nous avons d'aimer les animaux.

Paola Codazzi se prête au jeu du [bestiaire](#), cherchant chez Gide petites et grosses bêtes, laissant se dessiner, par delà l'animal-humain, l'animal-œuvre. Son article permet également de souligner la continuité, déjà présente chez Gide, entre l'animal et le végétal, prévenant des séparations conceptuelles (nature/culture, animal/humain) ayant des conséquences dramatiques sur le vivant.

Et pour clore ce Carnet, Katia Viel joue à [la poule](#) avec Marion Frysou, le temps d'un interlude musical revisitant le célèbre morceau de Jean-Philippe Rameau au violon et au piano. Comment *dire* la poule avec des notes ?

À noter : la version PDF des *Carnets* est une version « texte » qui ne contient ni les illustrations visuelles ni les illustrations sonores présentes dans la version en ligne.

[1] Je reprends le texte de l'adaptation théâtrale d'Hervé Briaux publiée chez L'Avant-scène théâtre (2021, p. 21-23 pour les extraits cités) pour des raisons pratiques, le texte y étant plus lisible qu'en ancien français, mais également pour rendre hommage à la magnifique interprétation que l'acteur en a donnée au théâtre de Poche Montparnasse.

[2] J'emploie le terme en pensant au documentaire [Earbblings](#) (*Terriens* en français), narré par Joaquin Phoenix, qui se penche sur notre dépendance totale — et notre immense cruauté — à l'égard des animaux.

[3] Un cas exemplaire : Baptiste Lanaspèze, avec sa maison d'édition [Wildproject](#). (On peut rapidement mentionner aussi le Seuil avec sa collection « Anthropocène », Flammarion avec « Climats » ; les revues *Billebaude*, *Reliefs*, *La Relève* et *la Peste*, etc.)

[4] Voir le précieux livre d'Horst Bredekamp, [Les Coraux de Darwin](#), Les Presses du Réel, 2008.

[5] J'ai en tête les magnifiques représentations de Pele (déesse des volcans, du feu, de la danse...) par Herb Kawainui Kāne (Hawaii).

[6] Voir Gide, *Ne jugez pas*, recueil contenant les « Faits divers », publié en 1957.

[7] Sylvain Tesson, *La Panthère des neiges*, Paris, Gallimard, 2009, p. 52.

[8] Selon Pierre Enckell, ce passage vient d'une lettre de Paulhan à Gide (perdue), qu'il reprend tout en l'informant de cet emprunt. Gide, pour toutes les questions animales, est dans un échange constant avec le public, les amis, les intellectuels. Il crée une forme d'écriture participative, ce que suggère aussi François Bompaire : « Les textes de la rubrique "Faits

divers” sont les moins célèbres de cet ensemble, mais peut-être les plus forts : dans l’accélération des catastrophes, suivies avec la distance du savant qui naturalise et la curiosité active qui les change en explorations d’une psychologie encore à venir, le monde entier, des boxeurs noirs fils de pasteurs en Amérique à d’imprévues nudités soviétiques, s’inscrit dans une forme plus fragile, mais plus ouverte et, suggère Gide, plus puissante que le roman — autre consommateur de faits divers. C’est un échange avec ses lecteurs, invités à envoyer des faits divers ou des commentaires, que Gide organise : entre la figure de l’éditeur de faux documents dans le triptyque de *L’École des femmes*, celle du naturaliste du fait divers engageant un dialogue concret avec son public et celle de l’écrivain se limitant à constituer un corpus documentaire, c’est bien une nouvelle conception de l’auctorialité que Gide développe pour convertir le renoncement évangélique. » Voir son compte-rendu [en ligne](#).

[9] J’en parle également dans mon article sur la pédophilie, « [André Gide au cœur de la question pédophile](#) », publié dans le premier numéro de la revue *Année Zéro*, en 2022.

Dérive ornithologidienne (hivernale)

Juliette SOLVÈS

J'ai parcouru — et découpé — ce livre à de nombreuses reprises. Aujourd'hui ce n'est plus qu'un texte à trous¹. Pas une phrase n'y est complète et je ne peux en lire ne serait-ce que la première ligne. La dernière, moins attaquée que les autres, dit ceci : « moi, je voudrais un moment me transformer en oiseau pour connaître le contentement et la joie qu'ils éprouvent à ». À chanter ? à voler ? Non, cela va plus loin encore, c'est plus essentiel même : « le contentement et la joie qu'ils éprouvent à vivre ». Je retrouve la fin de la phrase dans une autre traduction de ce court texte du XIX^e siècle, qui m'a tant de fois traversée et dont j'ai gardé un souvenir d'allégresse et d'exaltation. Joyeux, tel est le premier et principal qualificatif de Leopardi quant aux oiseaux, selon lui « plus aptes à la félicité que les autres animaux » — le chant de l'alouette a été qualifié d'« exalté ». Et telle est la passerelle que j'établis, que je construis vers André Gide² — pour motiver cette petite dérive libre et légère, sans prétention.

Si l'on croise dans ses pages quelques carnages à la carabine malgré le fait qu'il n'ait pas du tout l'âme d'un chasseur (je pense, pour l'évacuer d'office, à l'épisode de la chasse au canard dans *Paludes*), Gide est définitivement un ornithophile, ornithologue amateur amoureux, observateur attentif des oiseaux et de leurs comportements. Observation pètrie de curiosité profonde, toute tournée vers une description minutieuse de ce qu'il voit, mais aussi, quelquefois, interprétation volontairement dirigée, directionnelle, de certains faits observés — un peu d'anthropomorphisme tout de même, mais point tant. Surtout, une qualité d'*attention* qui va dans le sens des propositions de la philosophe Vinciane Despret dans son ouvrage *Habiter en oiseau*³, à laquelle on se référera plus loin.

Gide aime profondément les oiseaux, lui qui a été désigné par l'un des leurs comme élu. Ainsi narre-t-il cet événement particulier, alors qu'il a quinze ans, dans *Si le grain ne meurt* :

Sur le seuil de cette année (1884) il m'arriva une aventure extraordinaire. Au matin du premier jour de l'an : j'étais allé embrasser Anna qui, je l'ai dit, habitait rue de Vaugirard. Je revenais, joyeux déjà, content de moi, du ciel et des hommes, curieux de tout, amusé d'un rien et riche immensément de l'avenir. Je ne sais pourquoi, ce jour-là, je pris pour m'en revenir, au lieu de la rue Saint-Placide qui était mon chemin habituel, une petite rue sur la gauche, qui lui est parallèle ; par amusement, par simple plaisir de changer. Il était près de midi ; l'air était clair et le soleil presque chaud coupait l'étroite rue dans sa longueur, de sorte qu'un trottoir était lumineux, l'autre sombre. À mi-chemin, quittant le soleil, je voulus goûter de l'ombre. J'étais si joyeux que je chantais en marchant et sautant, les yeux au ciel. C'est alors que je vis descendre vers moi, comme une réponse à ma joie, une petite chose voletante et dorée, comme un morceau de soleil trouant l'ombre, qui s'approcha de moi, battant de l'aile, et vint se poser sur ma casquette, à la manière du Saint-Esprit. Je levai la main ; un joli canari s'y logea ; il palpait comme mon cœur, que je sentais emplir ma poitrine.

Certainement l'excès de ma joie était manifeste au-dehors, sinon aux sens obtus des hommes ; certainement pour des yeux un peu délicats je devais scintiller tout entier comme un miroir à alouettes et mon rayonnement avait attiré cette créature du ciel.

Je revins en courant près de ma mère, ravi de rapporter le canari ; mais surtout ce qui me gonflait, ce qui me soulevait de terre, c'était l'enthousiasmante assurance d'avoir été célestement désigné par l'oiseau.

Déjà j'étais enclin à me croire une vocation ; je veux dire une vocation d'ordre mystique⁴ [...].

Représentation si enjouée du canari, « petite chose voletante et dorée, comme un morceau de soleil trouant l'ombre » ! Vigueur de cet être lumineux capable de percer les ténèbres. Quelques jours plus tard, le miracle se répète et confirme sa prédestination : Gide croise la route d'un autre serin. Non content d'être déjà intéressé à la population aviaire (peu de temps avant, il a reçu en

cadeau un couple de tourterelles), il trouve dans l'oiseau un allié, messager divin qui lui fait signe. Son histoire avec lui peut commencer.

Certains oiseaux chez Gide sont de véritables personnages : dans la sottise *Le Prométhée mal enchaîné*, l'aigle en est un. Oiseau symbolique et factice, symbole fait oiseau, il est double et miroir inversé de Prométhée, bien éloigné de sa représentation traditionnelle. Son rôle est de *composition* : d'ordinaire majestueux et féroce, il est ici faible et soumis, piteux. Aussi désorientant que le texte dans lequel il joue. On a tous un aigle, et il faut aimer son aigle, même s'il vous dévore. Entre lui et Prométhée se noue une histoire amoureuse inattendue, une étreinte serrée, vases communicants reliant leurs deux corps : « Il occupait de ses morsures le prisonnier qui l'occupait de ses caresses, qui maigrissait et s'épuisait d'amour, tout le jour caressant ses plumes, sommeillant la nuit sous son aile et le repaissant à loisir⁵. » Mais voilà : il faut bien (et l'oiseau s'en trouve balayé avec) se débarrasser, se libérer de sa conscience — ou encore reconnaître, apprivoiser son désir et l'intégrer (en le mangeant littéralement) à sa personnalité, pour réussir à mener une vie authentique⁶. Prométhée et son aigle appartiennent aux « figures qui ont permis à l'auteur de se connaître et de s'affirmer⁷ ».

Mais il y a bien d'autres oiseaux moins individualisés : cette joie irrésistible, impérieuse, que véhicule leur chant et dont parle Leopardi (mais aussi Vinciane Despret : « Quelque chose importe, plus que tout, et plus rien d'autre n'importe si ce n'est le fait de chanter⁸ », écrit-elle) suinte un peu partout dans les textes de Gide qui me passent entre les mains — quelque chose me dit qu'il connaissait l'*Éloge des oiseaux*. Deux d'entre eux me font penser que, chez lui, l'oiseau se lie d'abord et avant tout au plaisir : celui de la mélodie, de la musique, une musique naturelle, irréprouvable. Et au-delà, une fenêtre ouverte sur la volupté et l'érotisme.

Dans *Les Nourritures terrestres*, le chant irraisonné des oiseaux, jusqu'à l'épuisement, lui est un exemple de passion brûlante jusqu'aboutiste, plaisir masochiste qui ferait presque mal :

Biskra — au soir.

Dans cet arbre il y avait des oiseaux qui chantaient. Ils chantaient, ah ! plus fort qu'oiseaux, eussé-je cru, pussent chanter. Il semblait que l'arbre même criât — qu'il criât de toutes ses feuilles, — car on ne voyait pas les oiseaux. Je pensais : ils vont en mourir ; c'est une passion trop forte ; mais qu'est-ce qu'ils ont donc ce soir ? Est-ce donc qu'ils ne savent point qu'après la nuit un nouveau matin va renaître ? Ont-ils peur de dormir toujours ? Veulent-ils s'épuiser d'amour en un soir ? comme si dans une nuit infinie il fallait après qu'ils demeurent. Courte nuit de la fin du printemps ! — ah ! joie que l'aube d'été les réveille, et tellement qu'ils ne se souviendront de leur sommeil que juste assez pour, le soir suivant, avoir un peu moins peur d'y mourir⁹.

Un certain chemin a été parcouru en matière d'étude des chants depuis la publication de l'ouvrage. Le musicien et bio-acousticien Bernie Krause, parti à la recherche des origines de la musique dans la nature, y a participé grâce à ses innombrables enregistrements depuis les années 1970¹⁰. Il exprime une admiration sans borne pour « le grand orchestre animal, révélateur de l'harmonie acoustique de la nature¹¹ » — cette « voix collective » dont les chants d'oiseaux font partie — et dit avoir, avec lui, véritablement rencontré la musique. Ses mots goûtent le son comme sa diversité. Tissu sonore, texture acoustique. Les textes de Gide, tout aussi attentif, révèlent la même écoute active, de tout son être, du chant des oiseaux, et plus largement de tout le paysage sonore qui l'environne — « Quelle tranquillité ! Des appels d'oiseaux ; puis, sitôt que le soleil est couché, le concert des criquets commence¹² ». Il aurait pu inventer lui-même le terme de « biophonie » forgé par Krause.

Il me plaît de penser que l'écrivain aurait apprécié ce que ce dernier explore passionnément, à savoir : « Comment la structure sonore inhérente à la biophonie a-t-elle poussé l'homme à s'exprimer au travers de la musique¹³ ? ». Outre l'homme, pourquoi les animaux en général, et les oiseaux en particulier, n'exprimeraient-ils, ne manifesteraient-ils pas eux aussi des émotions à travers leurs vocalisations ? Flagrant délit d'anthropomorphisme, oui. L'extrait des *Nourritures terrestres* est sans conteste anthropomorphe, mais de façon volontaire : Gide fait ici œuvre d'écrivain,

pas d'ornithologue¹⁴. Il s'invente des raisons pour lesquelles les oiseaux chantent si fort, en cherchant à s'identifier à eux. À sa façon, il se pose cette question que le philosophe Thomas Nagel formulera plus tard, en 1974, dans *What is It like to Be a Bat?* : comment est-ce, qu'est-ce que cela fait d'être une chauve-souris ? Pour Nagel, on ne pourra jamais que l'imaginer. Néanmoins, cette identification est valable, si l'on en croit l'ornithologue Tim Birkhead : « Nous nous identifions plus étroitement aux oiseaux qu'à tout autre groupe d'animaux (mis à part les primates et nos chiens de compagnie) parce que la vaste majorité des espèces d'oiseaux [...] s'en remettent d'abord aux deux mêmes sens que nous : la vue et l'ouïe¹⁵. »

En prêtant des sentiments aux oiseaux, Gide se place sans conteste du côté de Charles Darwin, qui ne douta jamais de l'existence des émotions chez les animaux, mais n'était alors pas représentatif, sur ce point, de la pensée générale. Question plus que controversée et complexe encore aujourd'hui, débat toujours réitéré au sein de la communauté des éthologues et autres chercheurs sur le vivant. Birkhead prend parti, et moi avec : « La conscience est un défi majeur ; d'où l'intérêt passionnant d'essayer de comprendre le genre de sentiments que vivent les oiseaux et d'autres animaux. Chez nous, la conscience intègre les différents sens. Je ne doute pas que ceux des oiseaux ne soient aussi intégrés et que cette intégration ne crée des sentiments (d'une nature ou d'une autre) qui permettent aux oiseaux de mener leur vie quotidienne ; quant à savoir s'ils créent une conscience comme nous l'entendons, on l'ignore. Nous avons beaucoup progressé durant les vingt dernières années et plus nous avançons, plus il paraît plausible que les oiseaux ont bien des sentiments¹⁶. »

Plus simplement, il semble démontré aujourd'hui que le chant des oiseaux se rapporte à la reproduction et à la défense du « territoire », les mélodies ne devant pas faire oublier la catégorie des cris. C'est en tout cas ce qu'écrivit un autre ornithologue d'aujourd'hui, Grégoire Lois, dans son ouvrage tout frais *Ce que les oiseaux ont à nous dire*¹⁷. Malgré tout, pourquoi les oiseaux chantaient-ils si furieusement ce soir-là à Biskra ? La question reste entière.

Joie si vitale que manifestent les oiseaux aux yeux de Gide (Étienne Souriau parle d'un genre d'« enthousiasme du corps¹⁸ »), source de tant d'autres plaisirs. Dans un roman ultérieur, *La Symphonie pastorale*, l'intensité des chants s'est semble-t-il apaisée par rapport aux *Nourritures terrestres*, les oiseaux y sont créatures destinées à « sentir et exprimer l'éparse joie de la nature » avec une sérénité sous-entendue :

Elle [il s'agit de Gertrude, jeune fille aveugle] me raconta plus tard, qu'entendant le chant des oiseaux, elle l'imaginait alors un pur effet de la lumière, ainsi que cette chaleur même qu'elle sentait caresser ses joues et ses mains, et que, sans du reste y réfléchir précisément, il lui paraissait tout naturel que l'air chaud se mit à chanter, de même que l'eau se met à bouillir près du feu.

[...] Je me souviens de son inépuisable ravissement lorsque je lui appris que ces petites voix émanaient de créatures vivantes, dont il semble que l'unique fonction soit de sentir et d'exprimer l'éparse joie de la nature. (C'est de ce jour qu'elle prit l'habitude de dire : Je suis joyeuse comme un oiseau.) Et pourtant l'idée que ces chants racontaient la splendeur d'un spectacle qu'elle ne pouvait point contempler avait commencé par la rendre mélancolique.

– Est-ce que vraiment, disait-elle, la terre est aussi belle que le racontent les oiseaux ? Pourquoi ne le dit-on pas davantage ? Pourquoi, vous, ne me le dites-vous pas ? Est-ce par crainte de me peiner en songeant que je ne puis la voir ? Vous auriez tort. J'écoute si bien les oiseaux ; je crois que je comprends tout ce qu'ils disent¹⁹.

Enchâssant ses références, Gide évoque un peu plus loin la *Symphonie* n°6 de Ludwig van Beethoven, dite *Pastorale*, qui, dans le second mouvement, fait entendre les voix de trois oiseaux : un rossignol, un coucou et une caille. Les protagonistes sont allés écouter cette œuvre en concert, et c'est précisément le second mouvement, « Scène au bord du ruisseau », qui est souligné dans la conversation suivante. Le monde aviaire est ici convoqué dans un jeu de correspondances auditives propres à éveiller la découverte du monde en Gertrude, qui guérira de sa cécité.

Par touches successives, d'un texte à l'autre, est réitéré l'émerveillement de l'écrivain devant la faune et la flore. Émerveillement devant la variété de ce monde, devant sa beauté, son appareil et sa richesse chromatique, sa complexité constitutive. Descriptions allègres d'espèces, de couleurs et de

formes (« L'un, d'azur chatoyant, si charmant que je ne me décidais pas à le tuer, la curiosité, le désir de le voir de près l'a enfin emporté. Sa tête est brune. Les plumes du dos sont d'un tendre bleu de pastel ; tout le dessous du corps est bleu clair ; les ailes vont de ce même bleu tendre au bleu le plus sombre. La queue, bleu sombre, très longue, se termine en pointe aiguë. Un peu plus loin je vis jusqu'à sept oiseaux noirs et jaunes, gros comme des sansonnets, sur le dos d'un âne²⁰ »), chapelets de noms disant sa connaissance non seulement de l'ornithologie mais du vocabulaire en général (« Quantité d'oiseaux au bord du fleuve ; peu craintifs, car jamais chassés ni poursuivis ; aigles-pêcheurs, charognards, milans [?], étincelants guêpiers vert émeraude, petites hirondelles à tête caroubier, et quantité de petits oiseaux gris et blanc semblables à ceux des bords du Congo. Sur l'autre rive, des troupeaux de grands échassiers²¹ »), déclarations d'amour envers ces êtres stupéfiants (« Le merle est le plus musicien, le plus poète de nos oiseaux²² »).

C'est le propre des ornithophiles que de décrire poétiquement les oiseaux, merveilles de la nature. Dans notre temps, Fabienne Raphoz en fait partie. Outre un recueil de contes qu'elle leur a consacrés, elle a publié des poèmes intitulés *Jeux d'oiseaux dans un ciel vide. Augures*, puis *Parce que l'oiseau*²³. Ces « carnets d'été d'une ornithophile » entrent en résonance avec les extraits épars de Gide à propos des oiseaux dans son *Journal*. On y trouve en particulier l'histoire d'un Rougequeue à front blanc, dont les agissements sont consignés sur plusieurs jours ; mais aussi cette phrase qui me fait sourire : « Chaque soir, quand les deux rouges-gorges du Colombier se mettent à chanter, à s'en faire éclater les syrinx, je m'amuse à imaginer tous les noms d'oiseaux qu'ils s'envoient à coup d'arias. C'est plus élégant qu'entre humains, il n'empêche²⁴. » Ou encore ceci sur la chouette : « On devrait la nommer Janus plutôt que *Noctua*, avec ses yeux jaunes brillants sur le devant du visage et bruns à l'arrière car elle est capable de flouer le prédateur lorsqu'elle tourne la tête à 180°, et le regarde avec une paire d'yeux plus vrais que nature²⁵. » Bref l'art de mêler des informations scientifiques et précises à une formule/formulation qui n'a pas tant l'air de les contenir.

Certains ornithologues actuels savent tout pareillement offrir des perles à la fois stylistiques et scientifiques. Je donne la parole à Grégoire Loïs, qui écrit à propos de la Sterne arctique ces lignes si évocatrices : « La Sterne charrie avec elle les images d'une houle océanique, de blocs de glace dérivants, de colères météorologiques comme il peut y en avoir au sud des quarantièmes, de mers d'huile transparentes et de ciels immobiles. / Son vol se déborde lui-même, traînant à sa suite l'histoire des générations l'ayant précédée, d'autres oiseaux dont l'évolution a conduit à celui-là. / Une évolution sans destin ni finalité, au gré des aléas d'un monde tournant sur lui-même et autour d'une étoile, elle-même en rotation autour du centre d'une galaxie qui s'éloigne du centre supposé de l'univers²⁶ ».

Revenons à l'oiseau gidien. Quelquefois, celui-ci meurt sur l'autel de la science, et se retrouve, à l'instar d'une série d'insectes également rapatriés par avion, au Muséum national d'histoire naturelle. C'est le cas de l'« oiseau-aéroplane » dans *Voyage au Congo*, qui fait le voyage de retour dans les malles de Gide :

Au crépuscule et déjà presque à la nuit nous voyons voler, au-dessus de la rive de sable, de nouveau cet étrange oiseau dont je parlais déjà (avant Bouca). Un coup de fusil de Coppet l'abat. Il tombe dans le fleuve, où Adoum va le repêcher. Deux énormes pennes non garnies et n'ayant que la tige centrale, partent de l'aileron, presque perpendiculairement au reste des plumes. À peu près deux fois de la longueur totale de l'oiseau, elles écartent de lui, paradoxalement, deux disques assez larges, à l'extrémité de ces tiges, que l'oiseau, semble-t-il, peut mouvoir et dresser à demi, indépendamment du mouvement des ailes. Coppet, qui me donne l'oiseau pour le muséum, l'appelle « l'oiseau aéroplane » et affirme que certains naturalistes en offrent six mille francs ; non qu'il soit extrêmement rare ; mais il ne se montre qu'à la tombée de la nuit et son vol fantasmagorique le protège²⁷.

Ni lui ni Marcel de Coppet, futur président du MNHN, n'ont de scrupules²⁸. À l'époque, le destin de cet oiseau était tout tracé : être tué pour intégrer les collections du Muséum. La façon dont l'écrivain décrit l'oiseau dans son texte prend déjà forme anatomique et naturaliste. Ses mots d'ailleurs ne dénotent pas avec celle dont notre contemporain Grégoire Loïs, rattaché au même

Muséum, décrit la structure complexe du plumage : « Sur l'abdomen, les plumes sont organisées, tuilées, disposées avec minutie. / Chacune est composée d'une partie centrale, d'abord nue, attachée dans la chair par un muscle. De part et d'autre partent les vexilles, formant comme des étendards. / Les vexilles sont constitués de barbes, lamelles croissant obliquement sur le rachis, parallèles les unes aux autres. Ces barbes portent ensuite des barbules, et ces barbules de petits crochets, les hamuli, permettant aux barbes d'être solidaires les unes des autres. / C'est un tissage fascinant, une mécanique orchestrée pour la régulation thermique et le vol. / Un véritable fantôme d'industriel : la structure est si rigide — tout en étant très souple et très légère — qu'on peut l'ébouriffer et la restaurer à l'identique d'un simple effleurement des doigts²⁹. » Contrairement à Gide — mais ils n'ont pas le même métier —, lui cherche à comprendre le pourquoi et le comment de cet appareil compliqué. Mais le mystère semble toujours le même, d'après lui.

Amateur qualifié, Gide se limite à la description, toujours précise, et en cela il est un véritable observateur d'oiseaux. Vinciane Despret, dans *Habiter en oiseau*, s'emploie à observer les « observateurs d'oiseaux », ornithologues de métier plus généralement, mais pas que. La tendance, chez ces derniers, fut longtemps à établir des schémas et théories comportementaux valables pour toutes les espèces aviaires, négligeant ainsi, voire annulant, les inconformités, particularismes, exceptions. Une nouvelle méthode fut « l'histoire de vie d'oiseaux individuels », creuset de résultats inédits. Non majoritaire, elle a néanmoins ouvert la voie : désormais, plus d'ornithologues *accordent leur attention* à ce qui ne correspond pas à la chose courante. Et rendent ainsi compte de la multiplicité des manières d'être, défendue par l'autrice de l'essai.

C'est un changement vécu par Gide lui-même, lorsqu'il observe des pinsons dans son jardin normand de Cuverville et qu'il restitue cette expérience dans son *Journal* à l'été ou l'automne 1911. Persuadé d'une théorie générale sur les rapports entre mâles, il doit se rendre à l'évidence que ses pinsons ne la vérifient pas :

Le mauvais temps, le travail m'empêchent cette année d'observer, comme je fis trois ans durant, les pinsons qui peuplent mon jardin. À présent qu'ils sont plus nombreux l'observation du reste est moins facile. Un seul couple d'abord nichait dans le buisson près du banc où j'avais accoutumé de m'asseoir. Couple ? Non ; c'était un ménage à trois. Longtemps je refusai de m'en convaincre, tenant pour admise, pour certaine, la haine des mâles rivaux ; mais je fus pourtant bien forcé d'en convenir : les deux mâles que je voyais soigner la même femelle, approvisionner le même nid, s'entendaient parfaitement entre eux.

Et si ce n'est pas le même trio que je retrouvai l'année suivante, alors c'est que ces mœurs sont d'usage courant chez les pinsons.

Ce qui me porterait à le croire, c'est que je les retrouvai à Arco, dans le bas Tyrol. À la fin de la saison d'hiver, c'est-à-dire au moment des nids, de la terrasse de l'hôtel à peu près désert à cette époque de l'année, durant une quinzaine de jours nous pûmes observer des pinsons très peu sauvages et que le patron de l'hôtel protégeait. Ils étaient trois, une femelle et deux mâles, très aisément reconnaissables l'un de l'autre, mais également empressés auprès de la femelle, et pour le nid également bons pourvoyeurs.

Ne me piquant point d'être seul à avoir observé ces étranges mœurs chez les pinsons ou chez d'autres oiseaux, je projetai longtemps d'écrire à Henry de Varigny qui tenait alors dans *Le Temps* une intéressante chronique de la vie rurale, répondait volontiers aux correspondants inconnus et au besoin ouvrait de petites enquêtes. Mais un tel sujet n'allait-il pas lui paraître ressortir au roman plutôt qu'à l'histoire naturelle³⁰ ?

La chute est drôle. Au prisme des réflexions de Vinciane Despret, je me dis que ce Varigny n'aurait pas donné crédit aux observations de Gide !

Et cette liaison inattendue : l'autrice se met dans les pas de l'écrivain lorsqu'elle écrit sur le « territoire », finissant par convoquer le terme de « partition » : « Car c'est bien ce que sont les territoires, ce sont des partitions. Et à nouveau, le sens s'élargit, ici se dédouble : la partition est, d'une part, ce qu'écrivit le chœur musical qui compose avec des chants et, d'autre part, ce qui décrit l'opération de division de l'espace en des territoires différenciés — avec cette précision que le terme a perdu aujourd'hui son sens de division au profit de "partage". Cette heureuse dualité sémantique de la langue française, le fait qu'un même terme, celui de partition, désigne à la fois une composition musicale et une façon de répartir, de partager des lieux, ouvre alors à une double

dimension de l'habiter, une dimension à la fois *expressive* et *géopolitique*, indissociablement. Les territoires dessinent *des réseaux de territorialités sonores*³¹ ». Mot à double sens, qui se déploie grâce à ses ramifications. Despret apprécie non seulement les réseaux mais aussi les emboîtements : nous voici dans les arcanes des *Faux-Monnayeurs*.

Il est enfin une autre expérience, plus longue, de fait plus frappante, qui tourne à l'enquête de terrain, et a une fonction sans doute bien différente : entre le 22 juin et le 21 juillet 1914, Gide est excessivement préoccupé par un sansonnet visiblement tombé du nid et incapable de voler. Il relate cela longuement dans son *Journal*. Je n'en donnerai qu'un seul extrait :

Il a fait très beau tout aujourd'hui. Je me suis levé d'assez bonne heure, et j'ai été promener mon oiseau dans le potager avant que les chats ne soient sortis du grenier. Le petit a sans doute reconnu dans l'air un cri d'étourneau, car, tout à coup, lui complètement muet d'ordinaire, s'est mis à crier, à appeler précipitamment. Un instant j'ai espéré que l'autre allait répondre. J'avais descendu une chaise et j'ai longtemps attendu. Vers 8 heures j'ai remonté l'oiseau dans la lingerie. Je suis retourné près de lui après le thé ; il semblait si triste et la pièce me paraissait si sombre auprès de la resplendissante lumière du dehors, que j'ai pris le parti de le remettre dans la volière où je l'avais d'abord mis le premier jour. Il s'est blotti au soleil et n'a guère bougé de toute la matinée. Je me suis occupé de lui chercher des vers et des graines, puis à lui aménager une baignoire où tout aussitôt il s'est précipité ; puis il est retourné à sa première place. Il ne fuit pas quand je m'approche et semble aimer que je lui caresse le dessus de la tête, comme on fait aux chats ; alors il allonge le cou et se fait le plus haut possible³².

L'attachement qu'il montre pour cet oiseau, qu'il s'approprie vite (il devient très rapidement « mon sansonnet »), est touchant à bien des égards. C'est d'abord un grand moment de « dérive des sentiments », si je puis dire, de la part de Gide : il y manifeste là aussi cette idée que les oiseaux pourraient avoir des émotions. Le sansonnet « se réjouit », « se fâche », il est « très guilleret » mais aussi « si triste », il avait « l'air heureux » d'être dans sa main. Lorsque l'écrivain affirme que l'oiseau le reconnaît, je me replonge dans *L'Oiseau et ses sens* de Tim Birkhead, et dans tout ce qui a été démontré depuis lors sur le sujet : la vue bien sûr, l'ouïe évidemment (dont la fameuse écholocation, qui nous échappe en tant qu'humains), le goût, l'odorat et le toucher, tous trois prouvés existants chez les oiseaux, et enfin leur sens magnétique — boussole et carte géographique intégrées. Avec cette réflexion à la clé : « Si un sens magnétique avait jadis paru si improbable chez les oiseaux, c'est notamment faute d'avoir pu identifier l'organe spécifique apte à déceler un tel champ³³ ». Indécrottable incapacité à se désaxer pour comprendre.

À partir du 28 juin 1914, l'Europe ressent la montée en puissance des tensions austro-serbes et la marche vers la guerre. Gide se sert-il de ce petit oiseau comme d'ornières ? Est-ce l'unique moyen trouvé par lui de parer son esprit à ce qui est en train de fondre sur le monde ? Son désarroi, sa tristesse sont palpables³⁴. Comme si ce pauvre petit être avait été symboliquement le dernier rempart bien fragile contre la boucherie qui s'annonçait. Nous tous avons été tant préoccupés par la (re)découverte du chant des oiseaux entre mars et juin 2020. Nous étions confinés, et cela nous a ouvert les oreilles. Il ne s'agissait pas d'être aveugle, mais de se sauvegarder. Les merveilleuses vocalises de quelques merles, entre autres, m'ont tant réconfortée autant que conquise lors de cette période inédite. Elles furent mon antidépresseur.

Tout ce que Gide ne connaît pas des oiseaux lorsqu'il écrit alors, parce que ce n'est pas encore connu, c'est un continent. Le film *Les Oiseaux* d'Alfred Hitchcock n'existe pas encore non plus (ni le livre de Daphné Du Maurier dont il est adapté) — ce célèbre film où, enfin, ce sont les hommes qui se font attaquer par les oiseaux, et non l'inverse. « L'histoire des animaux, de leur évolution, subit l'influence contraignante de l'homme. [...] Mais rien de tout cela chez les oiseaux. Ils ont été abattus, traqués ; ils le sont encore, comme ces Corbeaux freux ; et pourtant ils restent parmi nous. Leurs ailes leur permettent de nous fuir d'un battement, il leur suffit de demeurer aux aguets³⁵ », écrit Grégoire Lois. Je pense à ces centaines d'oiseaux qui tombent néanmoins raides morts lorsqu'un feu d'artifice est lancé. Leurs ailes ne leur suffisent pas à éviter ce que l'humain leur fait subir. Quelques pages plus loin, Lois déplore un bilan effrayant des masses d'oiseaux disparus du

fait des activités anthropiques, constatant froidement mais sûrement : « Le silence des oiseaux est aussi réel que pernicieux. Les passionnés l'observent, mais tous les hommes le ressentent³⁶ ». Puis, finissant par dénoncer le phénomène à grande échelle : « Un silence mondial, donc, que personne n'entend³⁷. » Le film d'Hitchcock, c'est d'une certaine manière une revanche. Revanche de toute cette nature torturée par l'homme, partout et depuis si longtemps.

Gide dénonçait avec une belle longueur d'avance — nous sommes en 1910 — l'entreprise si tragique et toujours d'actualité de destruction de la nature par l'homme : « Ah ! si l'homme, au lieu d'aider si souvent à cet épaississement du vulgaire, au lieu de poursuivre systématiquement de sa haine ou de sa cupidité l'ornement naturel de la terre, le papillon le plus diapré, l'oiseau le plus charmant, et la plus large fleur, s'il portait son ingéniosité à protéger, non à détruire, à favoriser — comme je me plais à croire que l'on fait au Japon par exemple, parce que c'est très loin de la France³⁸ !... »

À bon entendeur : un futur Carnet nous attend sur Gide et le pays du soleil levant.

Post-scriptum : Un livre tentant, que je n'ai pas pu consulter avant la rédaction de cette dérive : Jean-Yves Barnagaud, *L'Hymne aux oiseaux. Petites envolées sur le peuple de l'air et ceux qui l'observent*, Paris, Transboréal, 2021.

Les photographies, à l'exception de la première, ont été prises au merveilleux Muséum d'histoire naturelle de Berne, en Suisse. Il s'agit des nombreux dioramas qui y sont présentés.

Les dessins à l'encre sont l'œuvre de Kuwagata Keisai, ou plutôt Keisai Kuwagata, peintre japonais ayant vécu entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, qui inventa ce style minimaliste si caractéristique et beaucoup reproduit, surnommé « abrégé ».

[1] Giacomo Leopardi, *Éloge des oiseaux* [vers 1820], Paris, Mille et une nuits, trad. Joël Gayraud, 1995. Je découpe des mots dans des livres choisis pour reconstituer des citations que j'intègre à des objets (www.juliettesolves.com pour ceux que ça intéresserait). C'est pourquoi mon exemplaire d'*Éloge des oiseaux* est dans cet état.

[2] Du point de vue littéraire, il y en aurait une autre : le *Zibaldone*, journal tenu par Leopardi et présenté sous la forme de « mélanges », une forme si appréciée par Gide. Du point de vue « matériel », encore une : le célèbre masque mortuaire de Leopardi que l'écrivain conserva toute sa vie. Présence discrète, dispersée, de cet auteur italien qu'il semble bien connaître, régulièrement convoqué, jamais cité, à l'instar d'un Dante.

[3] Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, « Mondes sauvages », 2019.

[4] Il s'agit du début du chapitre VII.

[5] *Le Prométhée mal enchaîné*, Paris, Mercure de France, 1899, p. 71.

[6] D'après l'interprétation qu'en fait Pamela Antonia Genova dans son ouvrage *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, West Lafayette (Indiana), Purdue University Press, 1995, p. 94.

[7] *Ibid.*, p. 19.

[8] Despret, *op. cit.*, p. 14.

[9] *Les Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 139.

[10] Pour une présentation pédagogique de ses investigations, voir Bernie Krause, *Le Grand Orchestre animal*, Paris, Flammarion, trad. Thierry Piélat, 2013. Il y écrit : « Une sonorité vigoureuse, pleine et omniprésente quoique d'un équilibre délicat, anime la planète. Chaque lieu, avec ses vastes populations de végétaux et d'animaux, se mue en salle de concert et partout un orchestre unique en son genre interprète une symphonie sans pareille, le son produit par chaque espèce adaptée à une partie spécifique de la partition. C'est un chef-d'œuvre naturel, mais d'une rare virtuosité » (p. 17).

[11] *Ibid.*, p. 18.

[12] *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, 1927, p. 174.

[13] Krause, *op. cit.*, p. 125.

[14] De l'anthropomorphisme, voici ce qu'il pense au milieu des années 1920 : « Trouver "intelligent" du pissenlit d'avoir des graines si volatiles — c'est comme si l'on trouvait *intelligent* du canard d'avoir des pattes palmées pour nager. Ou qu'on admirât Poiseau pour entourer d'une coquille son œuf. / Anthropomorphisme. » (*Journal*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1286)

[15] Tim Birkhead, *L'Oiseau et ses sens*, Paris, Buchet-Chastel, trad. Guillaume Villeneuve, 2014, p. 17.

- [16] *Ibid.*, p. 253.
- [17] Grégoire Loïs, *Ce que les oiseaux ont à nous dire*, Paris, Fayard, 2019.
- [18] Cité dans Despret, *op. cit.*, p. 13.
- [19] *La Symphonie pastorale*, XXX
- [20] *Voyage au Congo, op. cit.*, p. 218.
- [21] *Ibid.*, p. 193.
- [22] *Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 642.
- [23] Fabienne Raphoz, *Parce que l'oiseau*, Paris, José Corti, « Biophilia », 2018. — *Jeux d'oiseaux dans un ciel vide. Augures*, Genève, Héros-Limite, 2011.
- [24] Raphoz, *Parce que l'oiseau, op. cit.*, p. 86.
- [25] *Ibid.*, p. 134.
- [26] Loïs, *op. cit.*, p. 24.
- [27] *Voyage au Congo, op. cit.*, p. 201.
- [28] À l'inverse de l'un de leurs contemporains, le taxidermiste américain Carl Akeley, ayant ramené en 1921 d'une expédition africaine un grand gorille mâle pour pouvoir l'exposer dans un diorama : « il m'a fallu toute mon ardeur scientifique pour ne pas me sentir comme un meurtrier. C'était une magnifique créature ; il avait le visage d'un géant aimable qui n'aurait fait aucun mal, sauf peut-être en état de légitime défense ou pour défendre ses amis. De nous deux, c'était moi le sauvage et l'agresseur » (cité dans *Dioramas*, cat. exp., Paris, Palais de Tokyo/Flammarion, 2017, p. 82).
- [29] Loïs, *op. cit.*, p. 51-52.
- [30] *Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 680-681.
- [31] Despret, *op. cit.*, p. 169.
- [32] *Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 796-797.
- [33] Birkhead, *op. cit.*, p. 240.
- [34] « Je ne pensais pas qu'il fût possible de tant regretter un oiseau. Quand je sortais, je le cherchais des yeux même sans le voir, je le sentais vivant, dans le feuillage. J'aimais sentir cette petite chose ailée, sur mon épaule, ou la voir voleter autour de moi puis repartir soudain vers une très haute branche puis revenir. / Certainement il me reconnaissait, car il ne marquait pas aux autres autant de confiance [...] » (*Journal, op. cit.*, p. 814).
- [35] Loïs, *op. cit.*, p. 62-63.
- [36] *Ibid.*, p. 105.
- [37] *Ibid.*, p. 127.
- [38] *Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 639.

Petit bestiaire gidien

Paola CODAZZI

Au cours des dernières années, les rapports entre la littérature et le règne animal ont fait l'objet de nombreuses études. Certaines s'insèrent dans un champ de recherche né dans les années 2000, la « zoopoétique », mot emprunté à Jacques Derrida, qui désigne une variante (plus spécifique) de l'écocritique. C'est à Anne Simon, directrice de recherche au CNRS, que l'on doit son invention, ainsi que le développement du projet « [Animots](#) », situé à la croisée des sciences humaines et des sciences du vivant. La littérature regorge de récits dans lesquels l'animal tient un rôle de premier ordre, et la langue des écrivains miaule, rugit, jappe, barrit. D'où la nécessité, comme l'explique Anne Simon, d'« étudier les bêtes à l'intérieur de la littérature, et donc à l'intérieur des mots¹ ». Son dernier ouvrage (*Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*) est à la fois un texte théorique très dense, dont l'ambition est de faire le point sur ce que la littérature doit au monde animal, et une invitation à redécouvrir de grands auteurs de la littérature française².

On chercherait en vain parmi les exemples cités le nom de Gide. Et pourtant, en assumant souvent la posture du naturaliste, il est connu que l'écrivain était loin d'être insensible au spectacle du vivant. Sur les rives de la Côte d'Azur, observant d'étranges animaux marins, Gide note dans son *Journal* : « J'étais émerveillé et plus ému que je n'aurais pu l'être par le plus beau paysage³. » Si la nature s'offre au regard comme un spectacle grandiose, elle est souvent également source d'enseignement. Rappelons que, dans *Corydon*, l'intérêt pour le monde animal est mis au service d'une cause, à savoir la défense de l'homosexualité, que Gide souhaite prouver scientifiquement. Mais c'est plutôt les perspectives ouvertes par les œuvres fictionnelles que je souhaite étudier dans cet article : peut-on parler d'un bestiaire gidien ? Quelles créatures peuplent ses récits ? Le sujet a retenu l'attention de la critique de manière très marginale. Il faut signaler la publication, dans un ancien numéro du *Bulletin des Amis d'André Gide*, de l'article de Sandra Newman « La nature et la fonction des animaux dans le drame et la prose d'imagination d'André Gide de 1891 à 1901⁴ ». Si elles concernent une période nettement délimitée – selon un critère chronologique et générique –, l'analyse et l'interprétation proposées par l'auteure invitent à creuser davantage le sujet. Il faut également se souvenir, dans ce contexte, de l'essai *André Gide and Curiosity*, publié en 2009. Gide possède le « don » d'explorer le monde, y affirme Victoria Reid. Son amour de la vie et son sens de l'observation innervent profondément, et à différents niveaux, son écriture⁵. Un aspect sur lequel je vais revenir, en explorant l'œuvre fictionnelle de l'écrivain à la recherche de quelques spécimens propres à susciter l'intérêt des lecteurs.

Des animaux de toute taille : passions d'enfance & souvenirs de lecture

Le monde des insectes attire irrésistiblement le jeune André au cours de ses promenades en compagnie d'Anna Shackleton, sa gouvernante. Ce sont les coléoptères qui suscitent surtout sa curiosité, raconte-t-il dans *Si le grain ne meurt*. En entomologiste-bourreau, il les asphyxie dans les vapeurs de benzine ou le cyanure de potassium⁶. Cet intérêt pour le microcosme, l'infiniment petit, accompagne l'écrivain tout au long de sa vie. Dans *Les Nourritures terrestres*, il affiche un goût manifeste à la fois pour l'observation et la classification : pas moins de cinquante espèces différentes sont répertoriées⁷ ! Sans négliger *Les Nouvelles nourritures*, où Gide s'interroge sur la douleur chez les hommes et les bêtes, réflexion née de la lecture d'un manuel d'histoire naturelle, en anglais, dont il ne se souvient plus du titre : « [...] l'animal vit dans le présent, de sorte que le plus grand nombre de nos maux, imaginaires, habitant la représentation du passé (regrets, remords) ou l'appréhension de l'avenir, lui sont épargnés⁸. » Plus intéressant est le passage du texte concernant la transformation de la chenille en papillon, « énigme » inexplicable et métaphore — assez facile, il est vrai — du passage de l'homme de l'enfance à l'âge adulte. Souvent évoqué dans les fictions gidiennes, le papillon apparaît également dans *La Symphonie pastorale* en opposition aux oiseaux. Le pasteur essaie d'expliquer à l'aveugle Gertrude que les deux ont une manière différente de « raconter la joie », ce qui montre à quel point le naturel et le littéraire se recoupent :

Est-ce que vraiment, disait-elle [Gertrude], la terre est aussi belle que le racontent les oiseaux ? Pourquoi ne le dit-on pas davantage ? Pourquoi, vous, ne me le dites-vous pas ? Est-ce par crainte de me peiner en songeant que je ne puis la voir ? Vous auriez tort. J'écoute si bien les oiseaux ; je crois que je comprends tout ce qu'ils disent.

— Ceux qui peuvent y voir ne les entendent pas si bien que toi, ma Gertrude, lui dis-je en espérant la consoler.

— Pourquoi les autres animaux ne chantent-ils pas ? reprit-elle. Parfois ses questions me surprenaient et je demeurais un instant perplexe, car elle me forçait de réfléchir à ce que jusqu'alors j'avais accepté sans m'en étonner. C'est ainsi que je considérai, pour la première fois, que, plus l'animal est attaché de près à la terre et plus il est pesant, plus il est triste. C'est ce que je tâchai de lui faire comprendre ; et je lui parlai de l'écureuil et de ses jeux.

Elle me demanda alors si les oiseaux étaient les seuls animaux qui volaient.

— Il y a aussi les papillons, lui dis-je.

— Est-ce qu'ils chantent ?

— Ils ont une autre façon de raconter leur joie, repris-je. Elle est inscrite en couleurs sur leurs ailes... Et je lui décrivis la bigarrure des papillons⁹.

Le monde des insectes exerce sur notre auteur une fascination certaine, à condition de considérer que ce terme englobe deux sentiments, à la fois opposés et complémentaires : l'attraction et la répulsion. Car si Gide est sensible aux couleurs des ailes des papillons, il est aussi conscient que les petites bêtes peuvent représenter une menace... La jeune Gertrude vit dans la saleté et à son arrivée dans la maison du pasteur, l'on constate avec horreur qu'elle est « peuplée¹⁰ » de parasites. Dans *L'Immoraliste*, Michel s'attarde à dormir avec un groupe d'Arabes en plein air et ne revient à l'hôtel, au chevet de sa femme malade, qu'au petit matin, « couvert de vermine¹¹ » (signe tangible de sa salissure morale). Quant à Amédée Fleurissoire, il se bat contre toutes sortes de nuisibles : puces, punaises et moustiques infestent son existence, pour le plus grand amusement du lecteur des *Caves du Vatican*¹². D'ailleurs, n'oublions pas que l'organisation criminelle à laquelle appartient l'ambigu Protos, organisation à l'origine du faux enlèvement du pape, s'appelle « Le Mille-pattes » !

Soulignons ici que les aventures d'Amédée et des autres personnages de la sotie se déroulent essentiellement dans un décor urbain, comme c'est le cas d'ailleurs pour *Les Faux-monnayeurs*. Pas de place pour les animaux en ville, semble nous dire Gide, sauf pour ceux qui dérangent l'homme. Ou ceux en cage, comme les gorilles du Jardin des Plantes que Richard suggère au narrateur de *Paludes* d'aller voir¹³... On touche ici à un point essentiel : pendant son enfance, comme il le raconte dans ses Mémoires, Gide a vécu entre le monde citadin et la campagne, et a eu l'occasion de confronter les jardins publics de la ville avec ceux moins policés et ouverts sur l'extérieur de La Roque et Cuverville. Les deux se distinguent nettement et recouvrent dans les fictions une fonction symbolique évidente, évoluant au fil du temps, comme le relève Pierre Masson¹⁴. Si l'on focalise notre attention sur les animaux, il apparaît évident que c'est là où les arbres fruitiers arrivent jusqu'aux fenêtres de la maison, où la serre côtoie le potager, où l'on défroisse à la fois l'esprit et la terre, que la vie grouille. Dans le trafic et le brouhaha métropolitain, on entend tout au plus un miaulement lointain, qui ressemble à un vagissement d'enfant — l'association est, bien sûr, révélatrice¹⁵. Dans une maison plongée au milieu de la nature, en revanche, les portes ne sont jamais fermées, dehors et dedans communiquent en permanence. Dans *Isabelle*, Terno, un « énorme chien de Terre-Neuve », va-et-vient entre la remise et le château, veillant sur le petit Casimir. En été, le petit Robert — futur mari d'Évelyne dans la trilogie de *L'École des femmes* — caresse les chiens et les chats de sa vieille tante. Le reste du temps, en compagnie de sa sœur, il pêche des poissons rouges dans un petit bassin près de la maison. En enfant de la ville, les vers le dégoûtent, et il préfère amorcer ses lignes avec de la mie de pain¹⁶...

Le héros de *L'Immoraliste*, quant à lui, a grandi dans le domaine de La Mornière, en Normandie, dont il hérite à la mort de sa mère et où il s'installe avec sa jeune épouse, Marceline, de retour de son voyage de noces. Plus que d'un jardin, il s'agit d'un domaine, où plusieurs animaux, dont chevreuils et lapins, vivent en liberté — chassés, la nuit, par le perfide Alcide, le fils du marchand de bois Heurtevent. Deux passages du texte méritent d'être cités ici : la pêche aux anguilles — où, en l'absence de Marceline, Michel se sent irrésistiblement attiré par Charles Bocage¹⁷ — et l'épisode du

« poulain ». L'animal est en vérité un cheval de presque trois ans, jugé intraitable par les travailleurs au service de Michel. Mais ce dernier, avec l'aide de Charles, qui sait s'y prendre, réussit à le dresser sans trop d'effort et en fait son compagnon fidèle. Dès les premières lignes, le cheval est décrit dans toute son élégance et sa beauté, celle-ci étant le résultat d'un parfait équilibre entre instinct et raison, entre force et mesure. L'éthique à laquelle Michel aspire dans sa propre vie, une éthique « de la parfaite utilisation de soi par une intelligente contrainte », semble figurée par l'image du « poulain dompté » :

Charles emmena le poulain dans un recoin de prairie qu'ombrageait un noyer superbe et que contournaient la rivière ; je m'y rendis accompagné de Marceline. C'est un de mes plus vifs souvenirs. Charles avait attaché le poulain, par une corde de quelques mètres, à un pieu solidement fiché dans le sol. Le poulain, trop nerveux, s'était, paraît-il, fougusement débattu quelque temps ; à présent, assagi, lassé, il tournait en rond d'une façon plus calme ; son trot, d'une élasticité surprenante, était aimable à regarder et séduisait comme une danse. Charles, au centre du cercle, évitant à chaque tour la corde d'un saut brusque, l'excitait ou le calmait de la parole ; il tenait à la main un grand fouet, mais je ne le vis pas s'en servir. Tout, dans son air et dans ses gestes, par sa jeunesse et par sa joie, donnait à ce travail le bel aspect fervent du plaisir. Brusquement et je ne sais comment il enfourcha la bête ; elle avait ralenti son allure, puis s'était arrêtée ; il l'avait caressée un peu, puis soudain je le vis à cheval, sûr de lui, se maintenant à peine à sa crinière, riant, penché, prolongeant sa caresse. À peine le poulain avait-il un instant regimbé ; à présent il reprenait son trot égal, si beau, si souple, que j'enviais Charles et le lui dis¹⁸.

Comme *L'Immoraliste* le laisse entrevoir, la campagne est non seulement un lieu d'agrément, mais aussi de labeur. Michel possède quatre chevaux et dix vaches, ainsi qu'un domaine à administrer. Dans *Les Nourritures*, ce monde est peint dans le livre V dans une série de tableaux réunis sous le titre « La ferme ». Raoul Dufy, qui illustre une réédition de l'ouvrage pour Gallimard en 1950, met particulièrement l'accent sur cet aspect, notamment avec une très belle image de deux bœufs tirant la charrue.

Dans ce contexte, citons également l'exemple du Prodiges : revenu sur ses pas, il a tellement changé que son chien ne le reconnaît pas ; le soir, il écoute les inquiétudes de sa mère au sujet du Puiné, qui rentre toujours à la maison « les vêtements pleins d'odeur¹⁹ » après avoir passé ses journées avec le porcher. À vrai dire, pour Gide, il s'agit moins ici de décrire la vie à la campagne que de puiser dans ses souvenirs bibliques. Ce qui nous offre l'occasion de souligner à quel point ses lectures influencent la diversité du monde animal dans ses fictions. À côté de la Bible, les mythes représentent un réservoir inépuisable d'images : l'oiseau de Prométhée — « aigle » ou « vautour » —, les ânesses de Saül, le serpent qui mord Philoctète, ou encore le Minotaure dans *Thésée*. Ces quelques exemples, auxquels d'autres pourraient s'ajouter, viennent confirmer que les références aux animaux, loin d'être anodines, se greffent sur l'expérience de l'écrivain, qu'elle soit vécue ou littéraire. Ajoutons qu'elles ont un rapport étroit également avec le climat culturel ambiant, et notamment avec le symbolisme, d'un côté — mouvement par rapport auquel Gide essaie de définir sa propre poétique et qui restera toujours pour lui un horizon de référence — et le nationalisme, de l'autre.

Animaux et hommes en société

L'anecdote est connue : peu après la publication de son *Voyage d'Urien*, Gide va voir son protecteur admiré, Mallarmé, pour lui offrir une copie de son ouvrage. Ce dernier le regarde d'un air désarçonné : il croit qu'il s'agit du récit d'un voyage réel. Quand, quelques jours plus tard, il se rencontrent à nouveau, il lui confie, soulagé : « Ah, comme vous m'avez fait peur ! Je craignais que vous ne soyez allé là-bas pour de vrai ! » Œuvre d'un jeune auteur qui cherche encore sa voie, et qui n'est pas sûr de l'avoir trouvée dans le symbolisme, *Le Voyage d'Urien* s'inscrit dans la lignée des récits poétiques. L'imagination est le moteur même du récit : au cours d'une traversée de l'Océan pathétique, puis de la Mer des Sargasses, les aventures les plus incroyables se produisent. Les descriptions sont marquées par l'exotisme : corail, éponges, coquilles perlées, polypiers pâles, crabes verts, pieuvres et huîtres gisent sur le fond de la mer ; ensuite le paysage et le climat se

métamorphosent, les baleines plongent devant les banquises, sur lesquelles marchent les grands rennes et les morses. En plein esprit fin de siècle, Gide décrit également des « chauves-souris léthargiques²⁰ », qui pendent comme des fruits au fond d'une caverne ténébreuse. Sans oublier la violence descriptive de la scène où Éric (l'un des compagnons d'Urien) massacre une couvée de cygnes, allusion probable à l'œuvre du conte de Villiers de L'Isle-Adam, *Le Tueur des cygnes*²¹.

De ce point de vue, *Le Voyage d'Urien* annonce à bien des égards *Paludes*, œuvre où les références littéraires se multiplient et où les animaux jouent aussi un rôle de premier plan. Comme cela apparaît évident à la lecture, Gide se plaît à désigner les bêtes, en particulier les insectes, de leur nom scientifique, tout en prenant soin d'éviter le recours au langage courant. Ce souci d'obscurité, ce goût pour le mot rare, il le partage avec les symbolistes, souhaitant faire de la littérature un domaine accessible uniquement aux initiés. Dans la famille des scarabées, par exemple, le narrateur distingue calosomes et hydrophiles, ce qui n'est pas un détail sans importance. Mais attention, car selon une démarche qui lui est propre, Gide fait sienne cette pratique pour mieux la tourner en dérision. Voilà en effet que pour se référer à quelque chose d'assez vulgaire, comme les vers de vase, l'on recourt au latin : « *lumbriculi limos*²² ». Ceux-ci prolifèrent dans l'aquarium que Tityre décide à un moment d'installer dans sa maison. Il le voudrait transparent — pour s'y refléter comme Narcisse ? — et sans vie, mais l'eau est trouble et la vase (son malgré) habitée :

Tityre achète un aquarium ; il le place au milieu de sa chambre la plus verte et se réjouit à l'idée que tout le paysage du dehors s'y retrouve. Il n'y met que de la vase et de l'eau ; en la vase est un peuple inconnu qui se débrouille et qui l'amuse ; dans cette eau toujours trouble, où l'on ne voit que ce qui vient près de la vitre, il aime qu'une alternance du soleil et d'ombre y paraisse plus jaune et plus grise — lumières qui, venues par les fentes du volet clos, la traversent. — Eaux toujours plus vivantes qu'il ne croyait²³...

Cet objet — véritable motif de la littérature fin de siècle, selon le point de vue de Christian Angelet²⁴ — contribue à décrire l'atmosphère d'enfermement, d'ennui et d'immobilité dans laquelle vivent le narrateur et les autres personnages de la sotie. Ils s'agitent dans leur petit monde — comme des « fauves prisonniers²⁵ » dans une cage —, et ne font que tourner en rond. « Combien est petit le cercle de votre manège²⁶ ! », s'exclame le héros en s'adressant à Roland. À ce moment du récit, il est encore convaincu de pouvoir s'évader de l'étroitesse de ses relations et de la stagnation de sa vie. Il songe à partir pour Biskra pour voir le désert et les dromadaires (ce qu'a fait Gide au cours de ses errances en Afrique du Nord). Mais de ce voyage, il n'en sera rien... Comme il n'en est rien d'un autre voyage, bien moins ambitieux, qu'il souhaite faire en compagnie d'Angèle. Le narrateur ne va pas plus loin que la gare, et que voit-il de là ? Des « chenilles processionnaires²⁷ » descendant lentement des arbres, symbole d'une inertie sans issue.

L'ironie est sans contredit une composante essentielle du texte, qui reçoit en 1914 l'appellation de *sotie*. Gide tourne en dérision une certaine manière de faire de la littérature, expression d'une petite société qu'il a lui-même fréquentée : celle des cénacles symbolistes. En ce sens, *Paludes* ouvre la voie à d'autres œuvres de l'écrivain, où l'évocation des animaux est, de manière encore plus explicite, utile à décrire les mécanismes du vivre ensemble humain. La première, en ordre chronologique, est aussi une sotie et son héros porte le même nom. Je pense au *Prométhée mal enchaîné*, ou plutôt à l'« Histoire de Tityre », insérée en médaillon à la fin du texte. Il s'agit précisément du récit d'une « plante » aux « racines puissantes », qui grandit au jour le jour : celle-ci est à la fois le symbole d'une existence singulière, celle du protagoniste, et l'image d'une société entière, dont celui-ci devient le maire. Tityre ne ménage pas ses efforts pour se rendre utile aux autres, en réalisant par son dévouement à la plante l'idéal — prôné par l'écrivain nationaliste Maurice Barrès — d'une vie menée suivant ses racines²⁸. Cela ne peut pas durer : à bout de forces, affaibli par son excès d'altruisme, il choisit de se détacher du chêne (homophone de chaîne) en tournant le dos à tout ce qui le (re)tient, « occupations, responsabilités et divers scrupules ». Mais qui sont ces « autres » que Tityre protège et ensuite décide d'abandonner pour suivre son propre chemin ?

Comme Tityre protégeait tout et travaillait à la propagation des espèces, un temps vint que les limaces se promènèrent dans les allées de son jardin en si grande abondance que, de peur d'en écraser une, il ne savait où poser pied, et finit par se résigner à moins sortir.

Tout un peuple habite la société de Tityre, humain et animal. Le premier est composé d'un comptable, d'un secrétaire, d'un médecin, d'un avocat... Toute fonction est occupée. Le second regorge de limaces, dont le rôle est foncièrement ambivalent : en même temps qu'elles retiennent Tityre, elles le freinent dans son élan, elles essaient de « sauver » le personnage d'un échec annoncé. Libéré de ses attaches, parti dans l'enthousiasme, Tityre finit en effet par se retrouver « seul complètement entouré de marais²⁹ » (autre élément soudant le lien avec *Paludes*). À travers l'histoire de Tityre, qui prend significativement la forme d'un apologue, le *Prométhée* met en évidence une tension entre l'importance pour l'individu de s'affranchir de son milieu pour affirmer son originalité, et la peur de l'exclusion, d'une vie en dehors de la société, représentée dans le texte à travers l'image d'animaux lents et baveux infestant un espace enveloppé d'eau. Ainsi, Gide réactive le débat d'idées qui l'oppose aux nationalistes, et à Barrès en particulier, tout en lui donnant une nouvelle expression.

Rien de surprenant, donc, que quelques années plus tard, il décide d'avoir encore recours au monde animal pour nourrir sa réflexion sur l'être et l'agir au sein d'une communauté. Après avoir exploré les terrains marécageux, il ose endosser la tenue de plongée. Dans *Les Caves du Vatican*, le narrateur s'empresse de nous rendre familiers avec le jargon de Protos :

Un subtil, dans l'argot dont Protos et [Lafcadio] se servaient du temps qu'ils étaient en pension ensemble, un subtil, c'était un homme qui, pour quelque raison que ce fût, ne présentait pas à tous ou en tous lieux même visage. Il y avait, d'après leur classement, maintes catégories de subtils, plus ou moins élégants et louables, à quoi répondait et s'opposait l'unique grande famille des *crustacés*, dont les représentants, du haut en bas de l'échelle sociale, se carraient.

Nos copains tenaient pour admis ces axiomes : 1^o Les subtils se reconnaissent entre eux. 2^o Les crustacés ne reconnaissent pas les subtils³⁰.

Suivant ce schéma, la société se divise en deux catégories. La première est celle des hors-la-loi, des originaux, à laquelle appartiennent les deux anciens amis. La seconde est celle à qui se rattachent trois des principaux personnages de l'œuvre (encore une sotie) — Anthime, Armand, Julius —, tous malheureux dans leurs vies, bloqués par leur carapace faite d'obligations et de conventions sociales. On le comprend mieux à la lecture de cet autre passage :

Bref, le régime des crustacés vous dégoûte ; je laisse quelque autre s'en étonner... Mais ce qui m'étonne, moi, c'est que, intelligent comme vous êtes, vous ayez cru, Cadio, qu'on pouvait si simplement que ça sortir d'une société, et sans tomber du même coup dans une autre ; ou qu'une société pouvait se passer de lois³¹.

Bien que différemment posée, la question reste la même : savoir trouver une forme d'équilibre entre épanouissement individuel et participation à la vie collective. Ce dilemme moral, dont les implications politiques sont bien évidentes, prend toute son ampleur dans le roman *Les Fausses-monnayeurs*. Considérons le long discours tenu par Vincent, passionné de sciences naturelles, au chapitre XVII de la première partie. D'abord, il s'intéresse au règne végétal, avec la lutte entre bourgeons centraux et terminaux ; ensuite, il se penche sur le règne animal, avec l'opposition entre poissons sténohalins et euryhalins et la description des propriétés photogènes des poissons des grands fonds. Les trois moments peuvent se lire comme une méditation sur l'homme et ses rapports sociaux. L'influence des théories de Darwin — notamment les concepts de lutte pour la vie et d'adaptation —, est évidente : Vincent explique que dans certaines régions où, pour des raisons naturelles, l'eau de la mer est moins salée qu'elle ne devrait l'être, habitent les animaux dits euryhalins ; ceux-ci ont su s'adapter à cette condition et font des sténohalins, que ses eaux à la densité différente désorientent, leur proie préférée. Encore une fois, il s'agit pour Gide de mettre en avant la difficulté pour certains poissons/individus de s'adapter aux principes réglant la société. L'image est pourtant plus violente : on ne risque pas de simplement vivre aux marges — mais de se faire manger. Quant aux profondeurs de l'océan, où vivent des « animaux étranges », ceci mérite un discours à part : par le biais de la métaphore animale, Gide ne met pas seulement en jeu sa vision du monde, mais offre également au lecteur une clé d'accès à sa propre œuvre.

L'animal comme miroir de l'œuvre

Face à son auditoire — composé par le romancier mondain Passavant et la belle et séduisante Lilian —, Vincent continue de raconter :

La lumière du jour, vous le savez sans doute, ne pénètre pas très avant dans la mer. Ses profondeurs sont ténébreuses... abîmes immenses, que longtemps on a pu croire inhabités ; puis les dragages qu'on a tentés ont ramené de ces enfers quantité d'animaux étranges. Ces animaux étaient aveugles, pensait-on. Qu'est-il besoin du sens de la vue, dans le noir ? Évidemment, ils n'avaient point d'yeux ; ils ne pouvaient pas, ils ne devaient pas en avoir. Pourtant on les examine, et l'on constate, avec stupeur, que certains ont des yeux ; qu'ils en ont presque tous, sans compter, parfois même en sus, des antennes d'une sensibilité prodigieuse. On veut douter encore ; on s'émerveille : pourquoi des yeux, pour ne rien voir ? des yeux sensibles, mais sensibles à quoi ?... Et voici qu'on découvre enfin que chacun de ces animaux, que d'abord on voulait obscurs, émet et projette devant soi, à l'entour de soi, sa lumière. Chacun d'eux éclaire, illumine, irradie. Quand la nuit, ramenés du fond de l'abîme, on les versait sur le pont du navire, la nuit était tout éblouie. Feux mouvants, vibrants, versicolores, phares tournants, scintillements d'astres, de pierreries, dont rien, nous disent ceux qui les ont vus, ne saurait égaler la splendeur³².

Avec cette image, Gide souhaite une fois de plus mettre l'accent sur le fait que chaque être vivant possède quelque chose qui le distingue des autres. Et si ce « don » n'est pas immédiatement visible, il faut travailler avec effort à le faire ressortir, à le faire resplendir pour qu'il illumine l'existence de celui qui le possède et celle des autres. Mais l'image peut également être lue d'une autre manière, comme le fait Pierre Masson en associant l'abîme où vivent ces poissons aux « yeux sensibles » à celui de l'inconscient. D'après le critique, il y aurait donc un lien étroit entre le discours de Vincent et la seconde partie du roman, où Sophroniska — sensible aux idées de Freud — tente d'éclairer l'obscurité de Boris³³. Ce qui revient à lire les considérations de Vincent au sujet des poissons des bas-fonds comme une sorte de « mise en abyme » du roman de Gide, ou du moins d'une partie de celui-ci. Cet usage du monde animal pour *illustrer*, faire miroiter l'œuvre, serait-il un cas unique dans la production de l'écrivain ?

Je m'aventure sur un terrain périlleux, qui demanderait une mise au point théorique pour laquelle je ne peux que renvoyer, encore une fois, au livre d'Anne Simon. Et il faudrait encore essayer de s'accorder sur ce qu'on entend par « mise en abyme³⁴ ». Essayons plutôt de trouver un point d'appui solide à partir des éléments étudiés. Il me semble en effet que l'on puisse se tenir à ce constat : le rapport de Gide aux animaux se situe entre la faune et le bestiaire. Le cheval, les vers de vase ou les limaces existent au sein de leur milieu avec leurs particularités, observés par l'auteur et recréés dans ses textes dans toute leur réalité, mais ils sont aussi souvent des figures à déchiffrer. Il n'est plus question de concevoir l'animal en tant que porteur de qualités et (surtout) de travers humains, comme c'était le cas au Moyen-Âge. Le bestiaire se compose en raison de la valeur symbolique que celui-ci revêt au sein du texte : en cela, il est *gidien* — à savoir, très personnel — et foncièrement lié aux idées soulevées, pour citer *Paludes*, dans l'œuvre — ce qui revient à dire que le même animal ne signifie pas toujours la même chose. Mais quelle peut bien être cette valeur symbolique ? Comme on l'a vu, l'écrivain se sert des bêtes, grandes et petites, pour mettre en évidence les mécanismes de la société. Sa pensée évolue et se précise au fil du temps, de l'aquarium de Tityre aux poissons sténohalins et euryhalins, en passant par les limaces du *Prométhée*. À cela s'ajoute un autre aspect, rapidement évoqué au sujet des *Faux-monnayeurs* : le monde animal peut également être un reflet du récit lui-même. Il y a au moins deux autres exemples qui peuvent être cités dans ce contexte et ce sera également ma conclusion.

Le premier se trouve dans *Paludes*. Le narrateur de la sotie est, dès la première page, aux prises avec l'écriture d'un livre qui s'appelle, lui aussi, *Paludes* et dont Tityre serait le protagoniste. Mais les choses ne sont pas aussi simples : à chaque fois (et elles sont nombreuses) que quelqu'un demande au narrateur de lui expliquer son texte, il répond par une définition différente. La plus intéressante pour nous est celle-là : « Paludes, commençai-je aussitôt. — Monsieur, c'est l'histoire des animaux

vivant dans les cavernes ténébreuses, et qui perdent la vue à force de ne pas s'en servir³⁵. » Gide fait ici un clin d'œil à Platon et à son célèbre mythe de la caverne. Par là, il parodie, une fois de plus, les symbolistes, qui « ferment les yeux » face à la diversité du réel pour s'isoler, s'enfermer dans le monde des Idées. Il est toujours question du sens de la vue et de son utilité dans l'obscurité, comme dans l'océan de Vincent, mais la situation est radicalement différente. Dans *Paludes*, le narrateur se propose de décrire un comportement inexplicable — tellement inexplicable qu'il est plus humain qu'animal — et dont les conséquences sont exclusivement littéraires.

Le second exemple que je voudrais citer est celui des rats d'Anthime. Dans les premières pages des *Caves du Vatican*, on apprend que ce personnage a fait d'une partie de sa maison un véritable laboratoire scientifique où il aime conduire des expériences sur la « chair vive ». En particulier, comme l'explique le narrateur, il « prétend réduire en “tropismes” toute l'activité des animaux qu'il [observe] ». Dans sa vision, chaque mouvement, chaque réaction d'orientation serait l'effet d'agents physiques ou chimiques. Avec le butin rapporté par Beppo des rues de Rome, voilà comment le savant passe ses journées :

Pour servir à ses fins, pour obtenir de l'animal maté l'aveu de sa simplicité, Anthime Armand-Dubois venait d'inventer un compliqué système de boîtes à couloirs, à trappes, à labyrinthes, à compartiments contenant les uns la nourriture, les autres rien, ou quelque poudre sternutatoire, à portes de couleurs ou de formes différentes : instruments diaboliques qui tôt après firent fureur en Allemagne et qui, sous le nom de *Vexierkasten*, servirent à la nouvelle école psycho-physiologique à faire un pas de plus dans l'incrédulité. Et pour agir distinctement sur l'un ou l'autre sens de l'animal, sur l'une ou l'autre partie du cerveau, il aveuglait ceux-ci, assourdissait ceux-là, les châtrait, les décortiquait, les écervelait, les dépouillait de tel ou tel organe que vous eussiez juré indispensable, dont l'animal, pour l'instruction d'Anthime, se passait. [...] Que toute activité entraînait une usure, il ne lui suffisait pas de l'admettre grosso modo, ni que l'animal, par le seul exercice de ses muscles ou de ses sens, dépensât. Après chaque dépense, il demandait : combien ? Et le patient exténué cherchait-il à récupérer, Anthime, au lieu de le nourrir, le pesait. L'apport de nouveaux éléments eût compliqué par trop l'expérience que voici : six rats jeûnants et ligotés entraînaient quotidiennement en balance ; deux aveugles, deux borgnes, deux y voyant ; de ces derniers un petit moulin mécanique fatiguait sans cesse la vue. Après cinq jours de jeûne, dans quels rapports étaient les pertes respectives ? Sur de petits tableaux *ad hoc*, Armand-Dubois, chaque jour, à midi, ajoutait de nouveaux chiffres triomphaux.

Anthime apparaît diabolique et impitoyable dans son rôle, au point que sa femme Véronique prend pitié de ces pauvres bêtes — « victimes d'une curiosité saugrenue³⁶ » —, et fausse irrémédiablement les résultats de l'expérience en les nourrissant en cachette. Ses recherches sont irrémédiablement compromises, mais la colère du savant est de courte durée : miraculeusement guéri des maux qui l'affligent, Anthime se convertit au catholicisme et s'occupe au quotidien des bêtes qu'il a lui-même torturées. De manière paradoxale, son destin et celui de ses rats se ressemblent beaucoup, si l'on considère (comme le fait Julius) la conversion du franc-maçon aussi comme une forme d'aveuglement, métaphorique bien sûr :

- Oui, Julius, du temps de mes forfaits, j'avais, par vaine curiosité scientifique, aveuglé ces pauvres animaux ; j'en ai charge à présent ; ce n'est que naturel.
- Je voudrais bien que l'Église trouvât également naturel de faire pour vous ce que vous faites pour ces rats, après vous avoir aveuglé tout de même.
- Aveuglé, dites-vous ! Est-ce vous qui parlez ainsi ? Illuminé, mon frère ; illuminé.
- Je vous parle du positif³⁷.

Il y a pourtant une autre possibilité de lecture de cet épisode. Les pages du texte dans lesquelles le travail d'Anthime est décrit peuvent être considérées comme un miroir du fonctionnement narratif des *Caves du Vatican*. Le pouvoir que le personnage exerce sur ses rats renverrait ainsi à la relation existante entre le narrateur et ses personnages. Anthime observe ses créatures, et de manière plus ou moins directe, les contrôle, de sorte que même si les animaux croient agir librement, leurs actions sont en réalité déterminées par le vouloir du savant. La critique a mis à plusieurs reprises en évidence le fait que les personnages de la sotie, sauf Lafcadio, apparaissent comme des marionnettes dont les fils sont manœuvrés d'en haut. Loin d'être maîtres d'eux-mêmes, ils sont ballotés dans un univers où leur chemin est déjà déterminé par quelqu'un d'autre, dont on

entend la voix dans le texte. Si la métaphore théâtrale a connu un grand succès — et cela en raison de la nature même du texte³⁸ —, l'épisode des rats d'Anthime nous semble central pour la compréhension des *Caves*. Aux six petites bêtes d'Anthime — regroupées en duos sur la base de leurs mutilations respectives —, correspondent les trois couples de l'histoire : Anthime et Véronique, Julius et Marguerite, Fleurissoire et Arnica. L'épisode offre à la fois le livre et le principe qui règle sa construction, celui même qui sera mis à mal par Lafcadio et son « acte gratuit ». Ce sera lui le saboteur de l'expérience, et il ne le fera certes par pitié du pauvre Fleurissoire... Quand il le rencontre, celui-ci ressemble à ses yeux moins à un rat qu'à un « tapir³⁹ ». Une autre pièce à ajouter au bestiaire gidien, où les animaux signifient bien au-delà de leur présence, éclairant tantôt la pensée de l'auteur au sujet de questions morales et sociales, tantôt la diégèse de l'œuvre elle-même.

[1] Catherine Vincent, « Anne Simon : “Je suis traversée par ce qu'on inflige au vivant” », *Le Monde*, 6 septembre 2019. Voir également Denis Bertrand et Raphaël Horreïn, « Entretien sur la zoopoétique avec Anne Simon. Animaux, animots : “Ce n'est pas une image !” », *Fabula / Les colloques : La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation*, disponible sur le site : <http://www.fabula.org/colloques/document5368.php> [consulté le 30 avril 2022]. — Témoin de l'actualité du sujet, le titre du programme de l'agrégation de littérature comparée (2022-2023) : « Fictions animales ».

[2] Anne Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021, 397 p.

[3] André Gide, *Journal*, t. II : 1926-1950, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 758 (15 avril 1941).

[4] Sandra Newman, « La nature et la fonction des animaux dans le drame et la prose d'imagination d'André Gide de 1891 à 1901 », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 41, janvier 1979, p. 63-72.

[5] Victoria Reid, *André Gide and Curiosity*, Amsterdam, New York, Rodopi, « Faux Titre », 2009.

[6] *Si le grain ne meurt* [1924], *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 98.

[7] Sandra Newman, *op. cit.*, p. 66.

[8] *Les Nouvelles nourritures* [1935], *Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 788-789. — Une autre différence fondamentale entre l'homme et l'animal est mise en avant par Gide dans *Le Prométhée mal enchaîné* : « Une action gratuite ! ça ne vous dit rien, à vous ? Moi ça me paraît extraordinaire. J'ai longtemps pensé que c'était là ce qui distinguait l'homme des animaux : une action gratuite. J'appelais l'homme : l'animal capable d'une action gratuite. » (*Ibid.*, t. I, p. 471.)

[9] *La Symphonie pastorale* [1919], *ibid.*, t. II, p. 16-17. Seules quelques allusions sont faites aux oiseaux dans cet article. Pour mieux explorer cet univers, nous renvoyons au texte de Juliette Solvès dans ce même dossier.

[10] *Ibid.*, p. 8.

[11] *L'Immoraliste* [1902], *ibid.*, t. II, p. 684.

[12] *Les Caves du Vatican* [1914], *ibid.*, p. 1083-1088.

[13] *Paludes* [1895], *ibid.*, p. 268-269.

[14] Voir Pierre Masson, « Jardins », dans *id.*, Jean-Michel Wittmann (éds), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 205-206. Consulter également *Les Jardins d'André Gide*, texte de Mic Chamblas-Platon, photographies de Jean-Baptiste Leroux, Paris, Éditions du Chêne, 1998.

[15] *Les Nourritures terrestres* [1897], *Romans et récits..., op. cit.*, t. I, p. 437.

[16] *Isabelle* [1911], *ibid.*, p. 925-926 et *Robert* [1930], *ibid.*, t. II, p. 652.

[17] *L'Immoraliste*, *ibid.*, t. I, p. 635.

[18] *Ibid.*, p. 639.

[19] *Le Retour de l'enfant prodigue* [1907], *ibid.*, p. 788.

[20] *Le Voyage d'Urien* [1893], *ibid.*, p. 212.

[21] *Ibid.*, p. 219 (p. 1285 pour la note).

[22] *Paludes* [1895], *ibid.*, p. 271.

[23] *Ibid.*, p. 278.

[24] Voir Christian Angelet, « Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide : *Le Traité du Narcisse*, *Le Voyage d'Urien*, *Paludes* », Gent, *Romanica Gandensia*, 1982, p. 123-126.

[25] *Paludes*, *op. cit.*, p. 266.

[26] *Ibid.*, p. 279.

[27] *Ibid.*, p. 306.

[28] Il faut se souvenir ici d'un des premiers articles critiques de Gide, intitulé « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès » [1898] (*Essais critiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 4-8). À l'opposé de l'écrivain nationaliste, il considère l'éducation comme « un déracinement par la tête », et croit en l'importance, pour chaque individu, de cultiver sa propre originalité (ou individualité). En 1903, le texte est republié avec quelques ajouts, qui sont à lire comme une réponse à Charles Maurras, intervenu dans la presse pour défendre le credo barrésien à travers l'exemple du « peuplier ». La polémique se poursuit et devient une véritable querelle, la « Querelle du peuplier ». À ce propos, voir Pierre Masson, « L'arbre jusqu'aux racines ou la Querelle du peuplier », *BAAG*, n° 145, janvier 2005, p. 23-28.

[29] Pour l'ensemble de ces références, voir *Le Prométhée mal enchaîné* [1899], *Romans et récits...*, *op. cit.*, t. I, p. 502-507. Cf. Jean-Michel Wittmann, « "Il faut porter jusqu'à la fin toutes les idées qu'on soulève." La réécriture gidienne, des études critiques aux fictions », in Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann (éds), *André Gide et la réécriture*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013, p. 267-277.

[30] *Les Caves du Vatican* [1914], *op. cit.*, p. 1159.

[31] *Ibid.*, p. 1161.

[32] Pour l'ensemble du passage en question : *Les Faux-monnayeurs* [1925], *Romans et récits...*, *op. cit.*, t. II, p. 284-287.

[33] *Le Roman somme d'André Gide*. Les Faux-monnayeurs, éd. Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, avec Aude Laferrière, Paris, PUF, 2012, p. 69.

[34] Il faut se souvenir de la définition de « mise en abyme » que Gide donne dans son *Journal* de 1893, en lien avec trois de ses œuvres : *Les Cahiers d'André Walter*, *Le Traité de Narcisse* et *La Tentative amoureuse*. À vrai dire, il s'agit plutôt d'une anti-définition — dont l'écrivain lui-même se déclare insatisfait — que la critique littéraire a eu beau jeu à réinterpréter de différentes manières (à commencer par les Nouveaux Romanciers, en passant par Lucien Dällenbach). Retenons juste ceci : la « mise en abyme » consisterait, pour l'écrivain, à reproduire à l'intérieur de l'œuvre, à une petite échelle, l'œuvre elle-même, suivant un principe appliqué en héraldique, d'où vient d'ailleurs le mot « abyme » (cf. *Journal*, t. I, septembre 1893, *op. cit.*, p. 170-172).

[35] *Paludes*, *op. cit.*, p. 286.

[36] Pour l'ensemble du passage en question : *Les Caves du Vatican*, *op. cit.*, p. 995-1003.

[37] *Ibid.*, p. 1081-1082.

[38] Le terme *sotie*, que Gide reprend du Moyen-Âge, sert à décrire un genre théâtral. Voir également *ibid.*, p. 1129 : « Belle collection de marionnettes ; mais les fils sont trop apparents, par ma foi ! On ne croise plus dans les rues que jean-foutre et paltoquets. Est-ce le fait d'un honnête homme, Lafcadio, je vous le demande, de prendre cette farce au sérieux ? ... »

[39] *Ibid.*, p. 1131 et 1135.

André Gide et son « ours de poche »

Charlotte BUTTY

Le 13 novembre 1925, lors de son expédition en Afrique-Équatoriale française, André Gide se voit offrir un mystérieux animal par le chef du village de Zaoro Yanga¹. Gide confesse avoir hésité à accepter cette surprenante créature enfermée dans un panier tressé, qu'il apparente à un rat². Mais très vite, l'écrivain tombe sous le charme de ce petit primate qui lui fait « songer à un hérisson à poil doux, ou à un très petit ours, un ours de poche³ ». Il identifiera plus tard ce compagnon qu'il prénomme *Dindiki* — nom que lui donne la population locale — comme étant un périodictique potto.

L'homme et l'animal ne se quittent plus et c'est la mort de Dindiki qui viendra séparer cet improbable duo le 1er mai 1926. Gide est « tout assombri⁴ » par cette perte et écrira un texte en l'honneur du primate dans lequel il affirme : « Dindiki, mon petit compagnon constant tout le long de ce voyage, encore aujourd'hui tu me manques et je te regrette⁵. » Il y avoue : « Dès que j'eus compris l'animal charmant qu'était Dindiki, je mis des gens en quête pour lui trouver une compagne. Déjà j'imaginai le couple en France ; il faisait souche et j'offrais un petit périodictique à Larbaud... Malgré les récompenses promises aux indigènes chasseurs, ceux-ci revinrent les mains vides⁶. » Gide se voyait donc rentrer sur le Vieux Continent, le potto dans sa valise. La fatalité en a décidé autrement, mais il ne se laisse pas abattre pour autant. Peu après son retour en France, il écrit à son ami Marcel de Coppet, alors Gouverneur intérim du Tchad : « Marc⁷ vous a-t-il dit que mon pauvre petit Dindiki est mort quelques jours avant d'arriver à Douala ? Je ne puis pas me consoler et ferai tout pour retrouver son pareil⁸. » Plusieurs mois plus tard, il n'a toujours pas enterré son rêve de potto de compagnie et exprime sa demande à Coppet de manière plus frontale : « Oh ! si vous me rapportez de là-bas un couple de Dindikis... rien ne peut me faire plus de plaisir⁹. » Il est impossible à Coppet d'exaucer le souhait de son ami¹⁰ et le périodictique potto ne posera finalement jamais la patte en Métropole.

Cette tentative avortée de transformer un animal exotique en animal de compagnie sur le sol européen ne se résume pas uniquement à une excentricité de l'écrivain. Gide n'est de loin pas le premier à souhaiter faire venir un animal d'outre-mer afin de l'installer dans son salon. Au XVI^e siècle, la possession d'animaux exotiques — aussi convoités que le sucre, les pierres précieuses ou les épices — est un privilège réservé à la royauté et à la haute noblesse¹¹. Charles Quint ou encore Catherine de Médicis s'en entichent, tout comme François Premier, qui demande parfois à ce que l'on installe un lion au pied de sa royale couche¹². Au cours des siècles suivants, ce privilège s'étend aux aristocrates et aux bourgeois. Au XVIII^e siècle, la présence d'animaux exotiques dans la capitale française explose. On peut en croiser dans les rues ainsi qu'à l'intérieur des demeures cossues¹³. Le quai de la Mégisserie regorge d'animaleries proposant toutes sortes d'animaux exotiques. Les oiseaux — tels que les perroquets américains et africains ainsi que les cacatoès australiens — ainsi que les petits primates — tels que les singes capucins et les singes verts — sont les espèces les plus en vogue. Dès la fin du XIX^e siècle, il est également possible d'acquérir un ouistiti à la Samaritaine¹⁴.

La cohabitation avec ces animaux n'est pas toujours une partie de plaisir. En 1768, la reine de Suède se voit dans l'obligation de se séparer de son malicieux primate qui avait le toupet de défaire les boucles des souliers de son noble entourage¹⁵. Plus d'un siècle plus tard, André Gide en fera lui-même l'expérience. « Faute de mieux », il revient d'Afrique avec une civette dans ses bagages. La bête a beau être « amusante », elle « sent fort, fait pipi dans tous les coins¹⁶ ». Il décide d'en faire cadeau au Jardin des Plantes.

Ces loufoques histoires de cohabitations malheureuses cachent en fait des conditions de vie beaucoup plus sombres. Comme l'explique Éric Baratay dans le sous-chapitre « une denrée coloniale délicate¹⁷ », à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, la faune africaine est considérée comme une « denrée coloniale ». Classifiés comme appartenant à la catégorie des marchandises, c'est en tant que telle que l'on expédie les animaux vers l'Europe. Les conditions de transport sont épouvantables et les marchands évaluent les pertes à 50% lors de chaque traversée¹⁸. Cette

estimation ne prend pas en compte le nombre de décès ayant lieu avant l'embarcation. Outre-mer, chasseurs occidentaux cherchant à financer leur expédition et capteurs locaux engagés par les marchands européens traquent la faune¹⁹. Lors des tentatives de captures, les blessures et le stress engendrent un fort taux de mortalité chez les animaux. Un moyen efficace pour capturer un spécimen est de tuer la mère afin de récupérer son petit... Ce véritable carnage se base sur l'idée ancienne d'une nature inépuisable, que l'homme peut exploiter à sa guise.

André Gide, animé par une sincère affection, aurait tout de même été prêt à laisser infliger de telles violences à d'autres pottos si cela avait pu lui permettre d'avoir enfin le plaisir de gratter, à domicile, l'un de ces « petits ours » sous les aisselles. Il est pourtant conscient du rôle qu'il a joué dans la funeste fin de Dindiki. Il raconte que l'animal étouffait sous la chaleur, loin de l'humidité de sa forêt natale, et qu'il ne parvenait pas à s'alimenter correctement²⁰. Quand, à l'agonie, Dindiki le mord agressivement, Gide en est convaincu : « sans raisonner précisément, il se persuadait, j'en suis sûr, que j'étais ce qui l'empêchait de se soigner à sa façon, ce qui l'avait emmené, qui le retenait loin de sa forêt bienheureuse²¹ ». Dans sa relation avec Dindiki, Gide veut croire à une réciprocité basée sur la tendresse. Cette réciprocité n'est pas pour autant synonyme d'égalité et n'empêche pas la domination²². L'écrivain n'échappe donc pas aux travers de la société anthropocentrée dans laquelle il évolue. L'assouvissement de ses désirs relègue le bien-être, voire la survie de l'animal au second plan.

La réelle curiosité scientifique qui anime Gide ne doit pas être négligée. Le potto pérodictique, aussi appelé potto de Bosman — du nom de Willem Bosman, marchand néerlandais qui mentionne pour la première fois l'animal dans une publication occidentale²³ — est un animal méconnu. Dans un ouvrage consacré à la zoologie de la Guinée datant de 1853²⁴, le zoologiste néerlandais Coenraad Jacob Temminck accorde quelques pages à ce petit primate. Comme il l'explique, il est si rare d'apercevoir cet animal — actif la nuit — que les naturalistes ont longtemps mis en doute son existence. Au milieu du XIX^e siècle, seuls quelques spécimens empaillés sont conservés dans les Muséums d'Europe. Gide s'adresse aux naturalistes du Muséum d'Histoire naturelle de Paris et tous lui affirment ne jamais avoir pu étudier un spécimen vivant²⁵. La perspective d'approfondir les connaissances scientifiques concernant cette espèce à laquelle il s'est tant attaché, joue alors certainement un rôle dans son vif désir d'en accueillir un couple en France.

Il est néanmoins permis de se demander si à la sincère affection et à l'intérêt scientifique évidemment, ne s'ajouterait pas une petite coquetterie bourgeoise. En effet, le fait d'être l'heureux propriétaire d'un si curieux spécimen aurait fort certainement valu à Gide de briller en société à quelques occasions.

[1] Ce village se situe en actuelle République Centrafricaine.

[2] André Gide, *Dindiki ou le pérodictique potto*, in Pierre Masson (éd), *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 711.

[3] *Idem*.

[4] André Gide, *Le Retour du Tchad* [1928], Paris, Gallimard, « Folio », 2017, p.490.

[5] André Gide, *Dindiki*, *op.cit.*, p.712.

[6] *Ibid*, p.711.

[7] Marc Allégret, qui a accompagné André Gide en Afrique-Équatoriale.

[8] Lettre d'André Gide à Marcel de Coppet, le 7 juillet 1926, in Hélène Baty-Delalande et Pierre Masson (éds), *Gide et la question coloniale. Correspondance avec Marcel de Coppet, 1924-1950*, Lyon, PUL, 2020, p. 66.

[9] Lettre d'André Gide à Marcel de Coppet, le 29 décembre 1926, *ibid.*, p. 76.

[10] Lettre de Marcel de Coppet à André Gide, le 12 mai 1927, *ibid*, p. 79.

[11] Éric Baratay et Élisabeth Hardouin-Fugier, *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en Occident*, Paris, La Découverte, 1988, p. 40.

[12] Éric Baratay et Élisabeth Hardouin-Fugier, *op.cit.*, p. 21.

[13] Louise E.Robbins, *Elephant Slaves and Pampered Parrots. Exotic Animals in Eighteenth-Century Paris*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002, p.3.

[14] Éric Baratay et Élisabeth Hardouin-Fugier, *op.cit.*, p. 141.

- [15] Wilfrid Blunt, *Linné. Le Prince des botanistes*, Paris, Belin, 1986, p. 231.
- [16] Lettre d'André Gide à Marcel de Coppet, le 7 juillet 1926, in Hélène Baty-Delalande et Pierre Masson (éds), *op.cit.*, p. 66.
- [17] Éric Baratay et Élisabeth Hardouin-Fugier, *op.cit.*, p. 137
- [18] *Ibid.*, p.137-142.
- [19] La possession d'animaux domestiques exotiques ne joue qu'un infime rôle dans le succès de ce commerce à l'ère coloniale. Les Muséums ainsi que les jardins zoologiques sont les principaux commanditaires. Voir à ce sujet Éric Baratay et Élisabeth Hardouin-Fugier, *op.cit.*
- [20] André Gide, *Dindiki ou le périodictique potto*, *op.cit.*, p. 716-717.
- [21] *Ibid.*, p. 718.
- [22] Voir à ce sujet Watlter Putnam, « Dindiki, ma plus originale silhouette », *Bulletin des amis d'André Gide*, n°s 199/200, automne 2018, p. 87-107. Selon l'auteur, Dindiki incarne l'Afrique pour Gide. Son rapport à l'animal serait donc représentatif de son rapport au continent et à la colonisation.
- [23] Guillaume Bosman, *Voyage de Guinée*, Autrecht, Antoine Schouten, 1705. Disponible en ligne sur gallica.bnf.fr.
- [24] Coenraad Jacob Temminck, *Esquisses zoologiques sur la côte de Guinée*, Leiden, E. J. Brill, 1853. Disponible en ligne sur gallica.bnf.fr.
- [25] André Gide, *Dindiki*, *op.cit.*, p. 712.

Aboyer avec les chiens

Ambre PHILIPPE

Un chien se promenant sur un mur se détache un instant sur la mer : sensation.

Gide, *Journal*, 12 janvier 1898.

Qu'est-ce que l'aboiement ? C'est une convulsion, une irruption, une secousse. C'est autre chose encore que le cri, la parole ou le chant. Ce n'est pas non plus la ligne tendue (et tendue vers l'autre, ouverte à l'étendue et à l'écho) du loup. C'est tout un corps, une liste de membres qui se mettent en branle tout en se raidissant pour répondre à la seule nécessité de l'expulsion sèche, fixatrice, d'un son qui *garde* (qui se retourne sur soi, qui protège ce qui se tient derrière lui). C'est la *présence* absolue, la présence telle qu'elle est insupportable à la plupart des hommes parce qu'on ne peut ni la réfréner ni la contenir, parce qu'elle est *inévitabile*, jouée sur un corps sans pédale, sans sourdine, une alarme tout simplement, au cœur d'un monde humain qui en comparaison chuchote ses bavardages. L'aboiement est le réveil de tout.

Dans la littérature, l'aboiement est souvent la seule présence qui résiste à la solitude tout en faisant corps avec la désolation. Chez André Gide, il est régulièrement associé à la nuit, à la lune et au désert, mais aussi à l'errance à laquelle viennent se frotter les désirs :

[...] mer déserte. Village mort. Un chien hurle dans la nuit... Loques à des fenêtres.
Pas de place pour l'homme. Ne plus comprendre comment tout cela va se réveiller. Désolation excessive du chien. Le jour n'aura plus lieu. Impossibilité de dormir. Est-ce que tu feras... (ceci ou cela) :
sortiras-tu dans le jardin désert ?
descendras-tu vers la plage, t'y laver ?
iras-tu cueillir des oranges, qui semblent grises sous la lune... ?
d'une caresse consoleras-tu le chien ?
(Tant de fois j'ai senti la nature réclamer de moi un geste, et je n'ai pas su lequel lui donner¹.)

Le chien peut être lu comme une métonymie de la nature. Plutôt qu'une silhouette, il est un cri, plutôt qu'une forme pleine, un fossoyeur d'absences, plutôt qu'une question, un véritable appel. La nature réclame de l'attention.

Si je choisis de prendre Gide comme prétexte à parler plus longuement du chien, c'est parce que, bien qu'il n'ait jamais consacré que quelques paragraphes à son sujet, ses évocations régulières contiennent les principaux motifs de la littérature canine : les duos chien/écrivain, cruauté/bonté envers les animaux, race/bâtardise, et puis les expressions, les proverbes et fables qui s'appuient sur lui. Gide a eu trois chiens : Toby, mort en 1917 (c'est à lui qu'il consacre le texte le plus long, en sorte de médecin légiste²), Miquette, morte en 1920, et Niska, morte en 1936. Sur Dindiki, le seul animal (un potto de Bosman) auquel il consacra un livre, il écrit dans son *Retour du Tchad* : « Je m'étais attaché à ce petit animal comme à un chien : compagnon constant », rejoignant encore une fois Montaigne : « L'amitié du chien est sans conteste plus vive et plus constante que celle de l'homme. » Animal le plus constant, il est aussi le plus constamment présent. Inutile de partir en safari chercher des girafes, d'aller pister des chevreuils, de partir en mer à la rencontre des baleines ou de fouiller la terre à la recherche d'un ver pour faire une rencontre animale. Le chien est *là*. Il est partout. Et dans toute la littérature, on les entend aboyer. Ils sont l'irruption de la nature dans nos foyers, et, comme les écrivains peut-être, des empêcheurs de s'endormir : rien ne peut les faire taire, pas même les terrifiants colliers télécommandés, réponse la plus ridicule et terrifiante que le XXI^e siècle pouvait imaginer à la *nécessité* d'aboyer.

Cyno-masochiste jusqu'au bout, je décide de commander *Entendre les chiens*, de Christian Boltanski. Arrive dans ma boîte un petit livret contenant un CD. Je le mets dans mon lecteur. Pendant plus de 70 minutes, des chiens aboient. Stupéfaction. Je lis le livret. Je repasse les aboiements. Les chiens qui vivent chez moi se demandent ce que je fais. De toutes parts fusent les interrogations. Voilà le rôle du chien, que Boltanski a bien compris, dans cette œuvre d'une simplicité folle. L'artiste a enregistré ces chiens en France, mais il a installé dans les rues, lors de la Biennale de Venise, des haut-parleurs cachés diffusant leurs aboiements telle une rumeur. Il a choisi de monter cette installation, réalisée par la mystérieuse «amicale des témoins», après avoir découvert une île, à Venise, sur laquelle sont conduits tous les chiens «perdus»... Digne d'un scénario de Wes Anderson, bienvenue sur *l'Île aux chiens* :

Pour moi «l'amicale des témoins» ce sont les justes, ceux qui disent la vérité, des gens qui voient et qui disent ce qu'ils ont vu, ce sont ceux qui nous rappellent aux obligations morales élémentaires. Les chiens comme «amicale des témoins» appelaient donc plusieurs choses. Il y avait d'abord un sens direct ; cette rumeur de chien qui hurle, très étrange à Venise puisque c'est une ville où il y a très peu de chiens, et puis il y avait un sens plus discret : Venise étant un endroit «parfait», et à plus forte raison dans le contexte de la biennale, complètement hors du monde, c'était une manière de rappeler que le monde extérieur existe, qu'il y a des guerres horribles qui se déroulent ailleurs, que des gens meurent à quelques kilomètres de là, que des usines dangereuses continuent de menacer des populations, etc. Faire entendre les chiens dans Venise était pour moi une manière de faire revenir dans l'irréalité et, au sein de cette ambiance onirique, un peu de la vie réelle, c'est-à-dire : un peu de la vie souffrante. Les hurlements des chiens était une image des hurlements des hommes.

C'était en 2005. Plus proche, de nous, en ce moment et jusqu'en septembre 2022, le Palais de Tokyo présente le film de Laura Henno «*GE OURYAO ! POURQUOI T'AS PEUR !*» Sur la photographie choisie pour communiquer autour de l'exposition *Réclamer la terre*, on peut voir une forêt dense, une densité verte — car nous avons compris qu'il ne s'agit plus d'un *fond* — sur laquelle se détachent des figures animales : un homme et quatre chiens. Smogi, homme noir, regarde devant lui, la paume de sa main droite au contact d'un chien beige, le dos de sa main gauche contre un chien blanc³. On pourrait penser qu'une laisse les relie, tant la proximité est forte, et le corps de l'un dans la continuité de l'autre. Non. Rien. La laisse est invisible. Les véritables liens le sont toujours. Laura Henno raconte :

La première année, nous avons passé beaucoup de temps à nous promener dans la forêt pour filmer la circulation des chiens dans l'espace. Chaque fois, [Smogi] criait «*Djo, Djo, Baba soubira !*», et je pensais que c'était un cri pour rallier sa meute. Je suis revenue l'année suivante avec le désir de passer plus de temps avec lui. C'est là qu'Attou, mon assistant, m'a traduit : «*Djo, Djo, c'est ton père qui t'appelle !*»

Djo, c'est le premier chien à vivre avec Smogi. Smogi, c'est un Comorien qui habite les hauts de Mayotte, à l'endroit même où vivaient ses ancêtres *marrons*, c'est à-dire les esclaves ayant fui les exploitations coloniales (relire l'inégalable roman de Chamoiseau *Texaco*), et que peuplent aujourd'hui les autres *marrons*, c'est-à-dire les animaux domestiques devenus sauvages. Bref, hommes et chiens libres⁴.

Cette histoire est réelle, et c'est à la fois un hymne à la liberté, mais aussi à l'égalité des êtres. [...] Lorsque je suis à Mayotte, je vis à la lisière de la forêt. La nuit j'entends les sifflements de Smogi pour communiquer avec sa meute. Ils résonnent en écho avec ceux des bandes de jeunes sans papier des alentours qui vivent avec des chiens pour se protéger. Et plus haut, on perçoit la meute sauvage de Djo dominée par son hurlement. Cela crée une symphonie étonnante où les «sifflements» propres à chaque «maître-chien» répondent aux aboiements des «bergers des Mangroves», qui sont les chiens typiques de Mayotte. Cette musicalité, couplée à l'appel à la prière qui annonce la tombée de la nuit, m'a fascinée. Lorsque les hurlements de Djo et sa meute fusionnent avec le muezzin dans un chant envoûtant qui part de la ville pour gagner les Hauts, c'est comme un souffle de liberté qui exalte la nuit⁵.

Les chiens nous parlent de ceux qui vivent *autrement*, à côté de nous. Un chien n'est jamais « seulement » un chien, surtout dans une œuvre, un roman, un film, une peinture. Il est *autrement, comme, et plus*. La licorne par exemple est limitante, alors même qu'elle est figure imaginaire par excellence. Le chien, c'est un chemin de pensée, d'expérimentation (jusqu'aux plus atroces, si l'on pense par exemple à ce chien à deux têtes, dont celle de Brodyaga — « Vagabond », en russe, parce qu'il avait été trouvé dans la rue — créé par le scientifique Vladimir Demikhov), c'est un itinéraire conduisant à soi-humain par tous les détours possible.

Comment se fait-il alors que nous les connaissions si mal ? Quand on prend le temps de réfléchir *au chien*, on s'arrête toujours un moment, à l'image de Deleuze, qui, à l'écran, dès la première lettre de son Abécédaire, *A comme Animal*, lance : « l'aboïement, c'est la honte du règne animal, le cri le plus stupide ! », avant, le temps que j'écrive cette phrase, le temps d'une petite pensée en forme de nuage, de se reprendre : « En même temps ce que je dis est complètement idiot... les gens qui aiment vraiment les chats et les chiens ont évidemment un rapport avec le chat et le chien qui n'est pas humain. L'important c'est d'avoir un rapport animal avec l'animal » (ce qui n'est pas le cas de Vladimir Demikhov).

Gide avait, avant l'heure dirait-on, un « côté éthologue », et des intuitions de comportementaliste, tout simplement parce qu'il prenait le temps d'observer — et de noter ses observations :

J'enrage de voir des expériences mal faites, d'incomplètes observations, servir à accréditer des erreurs, celle-ci par exemple que deux chiens laissés ensemble, on peut être sûr qu'ils se battent. Alors, pour l'éviter, on met entre eux une barrière, ou bien l'on tient l'un des deux en laisse, ce qui a pour résultat, précisément, de le rendre furieux. Cette fureur naît de l'obstacle et non du fait qu'ils sont deux chiens. Qu'il y ait auprès d'eux, entre eux, une chienne en chaleur, la question change et encore, même alors ils ne se battent pas toujours. Mais s'il n'y a entre eux ni barrière, ni os, ni chienne, ou si celle-ci est en repos, ces chiens ne se querellent pas, bien au contraire⁶.

Je me souviens de Boris Cyrulnik racontant à ses étudiants que l'essentiel de sa formation d'éthologue avait consisté en de la « fainéantise » ; à avoir erré suffisamment longtemps sur les plages pour parler la langue des goélands. Que l'on suive le chien et le temps s'étire comme le temps amoureux, et comme le temps littéraire. *Chien blanc*, de Romain Gary, *Un chien mort après lui*, de Jean Rolin, *Mon chien stupide*, de John Fante, *L'ami*, de Sigrid Nunez... que l'on suive tous ces chiens littéraires et l'on s'apercevra vite de la valeur de l'aboïement, de son inscription dans une temporalité incomparable. Chaque fois qu'un chien aboie, ce sont des centaines de milliers d'années qui s'expriment.

Deleuze dit encore autre chose. Il précise qu'il préfère à l'aboïement le hurlement. Rien de plus banal : l'aboïement est une alarme, le hurlement plus proche du chant — et de ce temps ancestral que je viens d'évoquer. L'un est du côté du loup ; l'autre, du chien (sachant que seul 0,1% les séparent génétiquement). L'un véhicule avec lui une puissance symbolique que l'autre ne porte que de façon aléatoire et ambiguë — j'y reviendrai plus loin, pour laisser hurler d'abord les loups, à travers Baptiste Morizot :

Le hurlement, comme toute voix animale, possède en partage avec la poésie l'usage inséparable des fonctions du langage ; la concaténation magmatique des sens et des invites ; l'expression sans détour d'un complexe d'émotions et de désirs ; la profération d'une manière de vivre inouïe et irrésistible.

[...]

« Je suis là, venez, ne venez pas, trouvez-moi, fuyez, répondez-moi, je suis votre frère, l'amante, l'étranger, je suis la mort, j'ai peur, je suis perdu, où êtes-vous ? Dans quelle direction dois-je courir, vers quelle crête, sur quel sommet ? C'est la nuit. Percer le brouillard d'une étoile sonore, que je la suive ! Et lequel d'entre vous est à portée de voix ? Ami ? (*Sotto voce*) Ennemi ? Faisons meute ! Nous sommes meute. Allez ! Qui m'aime me suive ! Êtes-vous là ? Je suis l'incomplet, le vôtre, l'inconsolé. (*Allegro*) Il y a fête à faire, nous sommes sur le départ, la cérémonie est avancée, et je suis fragment. Il y a quelqu'un ? J'ai hâte. Joie ! Ô joie ! » (*Quelqu'un a répondu*)

*Un seul hurlement*⁷.

Les chiens me passionnent, non parce qu'ils font de jolis profils instagram⁸ — j'aurais préféré comme Deleuze que la domestication se passe d'en faire successivement des chiens de chasse, de race puis d'intérieur — mais pour tout ce qu'ils cristallisent et qu'il est impossible de développer dans l'escapade échevelée de cet article. Largement et pourtant incomplètement étudié, partiellement compris, le chien est révélateur de l'ambivalence de nos liens : parent du loup, cristallisant la coévolution, la cohabitation, la sélection, les différences de traitement en fonction des pays et des environnements sociaux, parlant aussi bien d'ancestralité, de spiritualité que du rapport actuel à l'animalité (ses contradictions), de la gestion des catastrophes (Tchernobyl, Fukushima, les campagnes d'exécutions en Russie et ailleurs — tuer, ou protéger les rescapés ? Avec la guerre en Ukraine, les questions ressurgissent : pour les civils qui doivent laisser les chiens aux frontières, pour les militaires ayant recours aux chiens sentinelles...), mobilisant tous les aspects de la présence animale au cœur d'un monde complexe, de son rôle (thérapie, élevage) à son accessoirisation (le *pet* à la japonaise, ou le « toutou à sa maman »), de sa capacité à s'adapter à sa part irréductiblement sauvage (autoprédation), de sa rentabilité (concours, industrie) à son coût, le chien, à la fois adoré (dans les foyers), toléré (dans les espaces publics) et exclu (notamment des parcs nationaux eux-mêmes, réserves de sauvage), avec sa place d'errant, sa place de combattant, sa place de protecteur ou de symbole, le chien, figure animale singulière aux animalités diverses, et dont nous ne savons, comparativement à la durée d'un couple interspécifique immémorial, rien. C'est du moins ce qu'il ressort de la discussion avec mes voisins. La littérature, elle, m'informe que l'époque de Gide était mieux renseignée que la nôtre, et que Victor Hugo lui-même, alors qu'il n'y avait pas autant de chiens domestiques, condensait dans de simples formules des connaissances profondes :

Vénérons le chien. Le chien, — quelle drôle de bête ! — a sa sueur sur sa langue et son sourire dans sa queue⁹.

Les humains régulent leur température par la peau en suant, les chiens se rafraîchissent par la langue. Quant au sourire, c'est une jolie façon de dire que le chien communique avec sa queue — ce qui d'ailleurs est un problème pour toutes les races qui n'en ont plus.

Que s'est-il passé ? Sans doute ce que décrit la journaliste Emma Marris à propos du loup Or4, dont elle a suivi les aventures au cours des ans, auquel on s'attache, admirable dans sa survie, son endurance face aux événements, et que « le Parc » finit par abattre d'un tir facile, devant l'échec à maîtriser ses déplacements :

« [...] si le loup gris est bien de retour, il revient dans un espace qui a beaucoup changé – un espace plein d'êtres humains, de bétail gras et dépourvu de cornes, de moutons de la taille d'un dîner, de balles en caoutchouc, de patrouilleurs, d'hélicoptères, de tranquillisants, de pièges, de colliers, de GPS et de réglementations gouvernementales. Or4 a réussi en tant que loup. Mais au XXI^e siècle, être un bon loup ne suffit pas pour rester en vie. Il faut aussi — ce qui est impossible —, savoir rester à la place que l'homme vous a attribuée¹⁰. »

Il s'est donc passé que l'homme a créé pour le chien comme pour le loup un monde éprouvant à vivre, tout simplement *incompréhensible*, et lui a donné jusqu'à un amour duquel mourir, comme le remarque le vétérinaire Claude Béata dans son livre-témoignage autour des troubles du comportement et de l'euthanasie portant le très beau titre *Au risque d'aimer*. Nous donnons à vivre aux chiens un monde de laisses et de croquettes, de soumission totale à l'aventure humaine déconnectée de la nécessité et de l'incompressibilité pourtant empressées d'autres réalités. Nous leur avons demandé d'aboyer et nous leur demandons maintenant de se taire. Nous avons été si intrusifs dans leur évolution qu'il en résulte un nombre invraisemblable de races (plus de 300, c'est-à-dire autant qu'il y a de pays dans le monde), qui en font certes un animal en éventail fascinant, mais aussi un animal en souffrance.

Si le chien est tant représenté dans la littérature, ce n'est pas seulement parce qu'il partage notre quotidien : c'est parce qu'il nous ressemble, et non pas parce que nous avons le sourire dans nos queues...

Dans la langue, nous sommes des chiens, des iench, des dawgs, des clebs : quelle que soit la langue, du japonais (*inu* / 犬) à l'arabe (*kelb* / الكلب) en passant par l'espagnol (*perro*) ou les mots qui n'ont plus de nationalité, mais seulement des origines : le chien trimballe toujours, à côté de sa définition de mammifère, une version de lui-même péjorative, sa version humaine : un perdant, un enragé, un barbare, un fou, un traître...

Dans la littérature, nous sommes des chiens de garde, des chiens de guerre, des chiens pays, des chiens sentinelles, des chasseurs d'esclave, des dogues, des chiens de casse, des chiens errants. Nous sommes tout ce qu'ils ont été ou sont encore dans la vie, et ce à quoi nous les avons formé. Aucun livre ne raconte mieux cela que *Chien blanc*.

— Il y a encore du boulot, avec le toutou, dit Keys. C'est vrai qu'il m'accepte. C'est moi qui lui donne à bouffer. Je le promène. Je le soigne, je lui gratte le ventre. Je suis aux petits soins avec lui... Alors, il peut bien se montrer gentil avec moi... Je suis son *House-nigger*.

Mon sourire se casse en deux et disparaît.

Irrécupérable ce salaud-là. Il a décidé la mémoire historique...

Vous souvenez-vous bien de ce qui était un *House-nigger*, un «Noir de maître»? C'était un domestique noir qui se frottait à ses maîtres¹¹, les servait avec dévouement, jouait avec leurs enfants, et à qui les maîtres, en échange, prodiguaient leur bonté et assuraient une situation privilégiée parmi les autres esclaves...

Aujourd'hui, les militants utilisent cette expression pour désigner les Noirs qui ont réussi dans la société blanche et qui ont fait leur chemin dans l'establishment...

— I'm his *House-nigger*...

Keys sort de la cage. Il allume une cigarette, avale la fumée rêveuse ment, jette l'allumette... Il lance, sans me regarder :

— Vous ne voulez pas me le donner ?

Je sens bien qu'il se trame quelque chose, derrière ce regard qui m'évite...

— Pourquoi y tenez-vous tellement ?

Il me tourne le dos.

— *You can't give up on a dog*, dit-il sourdement¹².

L'histoire est connue : «Chien blanc», ce chien dressé à attaquer les Noirs, patiemment rééduqué par un Afro-Américain, finit par devenir un «Chien noir» : il attaque les blancs. «*Black dog*», enfonce douloureusement dans les oreilles du narrateur Keys, alors que s'enfoncent également dans sa peau blanche les crocs du chien, totalement perdu par la folie des hommes. Gary encore une fois réussit ce dont peu d'écrivains sont capables : écrire avec les mêmes mots une histoire d'amour et de haines. À lire absolument.

Tout l'espoir, et toute la cruauté : chez Gide, tout cela existe également¹³, mais à un degré timide. Le chien sert parfois des vérités puissantes, au détour d'une note dans son *Journal*, comme cette fois où il trouve un petit caniche noir devant sa porte : «Moi qui me promettais un chien de "race", je suis servi. N'importe, sachons encore ici préférer les événements qui me choisissent, à ceux que j'aurais choisis moi-même.» Ce n'est pas nous qui adoptons les chiens : ce sont eux qui nous adoptent.

Dans *Mon chien stupide*, au terme d'une ballade de quelques centaines de mètres censée amener Henry et Jamie, père et fils, sur la plage sur laquelle ils ont décidé d'abandonner un Akita qui s'est invité dans leur cour et qu'ils baptisent spontanément Stupide, Henry, surpris de la façon dont le chien décontenance ses adversaires, décide de le garder et, dans une écriture à la John Fante, c'est-à-dire adossée au manque d'étonnement, accoudée à son propre désabusement, fait déboucher le texte sur une jouissive tirade intérieure qui révèle pour le lecteur toute l'utilité à la fois littéraire et réelle du chien :

Nous sommes revenus sur nos pas, Stupide entre nous, sous un feu roulant d'aboiements. Je savais pourquoi je voulais ce chien. C'était clair comme de l'eau de roche, mais je ne pouvais le dire à Jamie. Ça m'aurait gêné. En revanche, je pouvais me l'avouer franchement. J'étais lasse de la défaite et de l'échec. Je désirais la victoire. Mais j'avais 55 ans et il n'y avait pas de victoire en vue, pas même de bataille. Car mes ennemis ne s'intéressaient plus au combat. Stupide était la victoire, les livres que je n'avais pas écrits, les endroits que je n'avais pas vus, la Maserati que je n'avais

jamais eue, les femmes qui me faisaient envie, Danielle Darrieux, Gina Lollobrigida, Nadia Grey. Stupide incarnait le triomphe sur d'anciens fabricants de pantalons qui avaient mis en pièce mes scénarios jusqu'au jour où le sang avait coulé. Il incarnait mon rêve d'une progéniture d'esprits subtils dans des universités célèbres, d'érudits doués pour apprécier toutes les joies de l'existence. Comme mon bien-aimé Rocco, il apaiserait la douleur, panserait les blessures de mes journées interminables, de mon enfance pauvre, de ma jeunesse désespérée, de mon avenir compromis. Il était un chien, pas un homme, un simple animal qui en temps voulu deviendrait mon ami, emplirait mon esprit de fierté, de drôlerie et d'absurdités. Il était plus proche de Dieu que je ne le serais jamais, il ne savait ni lire ni écrire, et cela aussi était une bonne chose. C'était un misfit et j'étais un misfit, j'allais me battre et perdre ; lui se battrait et gagnerait. Les grands danois hautains, les bergers allemands arrogants, il leur flanquerait une bonne déroutée, il en profiterait même pour les baiser, et moi je prendrais mon pied¹⁴.

Chiens de hasards, qui ont un pouvoir de révélation sur nous. Dans *Un chien mort après lui*, dont le titre se révèle génial dès le premier chapitre terminé, Jean Rolin ouvre un autre pan du rôle des chiens errants. Nous ne sommes plus dans le rapport d'un individu à un autre, mais d'un homme au peuple-chien vivant à nos lisières, dressant un portrait des « chiens féraux » dans le monde (dont il rappelle qu'il s'agit « d'un anglicisme, ou plutôt d'une importation de l'adjectif anglais *feral*, qui désigne un animal domestique retourné à l'état sauvage »). Le chien introduit ici d'autres réalités, notamment celle de la place occupée par le chien en fonction des pays. Le portrait d'un peuple-chien est toujours en creux celui des humains avec qui il partage sa zone. « C'est vrai [...] que dans la France chaque chien possède un maître ? », demandaient de jeunes Turcs à Gide alors qu'il séjournait à Brousse.

La maison où nous avons séjourné offrait un exemple de ces transformations. Deux soirs de suite, les femmes qui l'occupaient, mère et fille, en avaient refusé l'accès au père, prétextant de son état d'ailleurs incontestable d'ébriété, et l'avait contraint à passer la nuit dehors, dans le sable humide et froid, parmi les ordures et les chiens. Car partout où le sable s'étendait, jusque sous les maisons, les chiens régnaient. Cette prolifération des chiens errants, même si elle ne peut être envisagée comme une conséquence directe du matriarcat, avait accompagné l'effondrement de l'ordre ancien et l'émergence tâtonnante du nouveau. Probables vestiges, ou rebuts, d'une activité pastorale non moins révolue que toutes les autres, ces chiens étaient par surcroît d'une taille considérable. En même temps que leur nombre, c'est leur assurance, ou leur arrogance, qui avait crû, au point que désormais les gens craignaient, au moins la nuit, de s'éloigner de leurs habitations et de s'aventurer dans les sables¹⁵.

Les images où se croisent l'humain et le chien sont souvent des fragments puissants d'existence. Ils marquent du sceau de l'éphémère un compagnonnage qui semble éternel à la femme du XXI^e siècle que je suis : infini à droite comme à gauche, devant comme derrière, dans toutes les directions. L'humain longe le chien, le chien longe l'humain, ce sont deux réalités parallèles, des voies *feraulières* (des voix férales), ces lignes le long desquelles on voyage, on file, on s'efface, se profile, disparaît, aboie ou hurle. Le cinéma souvent a perçu la force vide des *voies ferrées*. Le lieu des rails, des liens déraillés, contre lesquelles on vient être quelqu'un : celui qui marche, celui qui parle, celui qui boit, celui qui fume, celui qui attend, celui qui vient faire bande : celui qui erre. Ceux qui forment ensemble l'humanimalité vagabonde. *White God (Fehér Isten)*, de Kornél Mundruczó (2014), s'il ne parle pas des rails, traite magistralement le sujet du lien qui unit les hommes et les chiens.

Comme nous, les chiens peuplent la terre en errant. Ils se multiplient selon des lois sociales qui leur sont propres et celles de la nature qui nous sont communes, ils prolifèrent sans autre raison que celle d'une survie à la fois sublime et imbécile. Ils passent leur vie à errer, c'est-à-dire : à se déplacer, occuper des fragments de terre, passer du soleil à l'ombre et de l'ombre au soleil, tracer des lignes invisibles d'un angle à l'autre selon des chemins intuitifs. Ils errent jusqu'à transmettre ou disparaître. Comme nous ils demeurent et habitent, sans avoir le choix d'exister, et de cette existence mourant toujours.

Je n'idéalise pas le chien. Ou plutôt, je replace dans ma propre culture ma fascination toute particulière pour les espèces-compagnes (comme les appelle Dona Haraway). Elle est logique : je vis avec lui, je vis parfois même comme lui, parfois même, pour lui. Lorsque Gide cherche à comprendre « le rôle de l'imagination chez les animaux », c'est peut-être qu'il a pressenti le « drame de la modernité » dont parle aujourd'hui Charles Stepanoff comme du « manque d'imagination dans

la diversité des formes d'existence et d'amour», ajustant son regard à partir de son immersion dans les sociétés totémiques : «L'animal compagnon est un chaman potentiel tant qu'il maintient la possibilité d'une rencontre avec l'altérité et qu'il nous pose la question de notre rapport au monde.»

Je regarde le chien être chien et quelque chose de lui me parcourt.

Ce n'est pas une émotion humaine, mais animale. (Deleuze avait raison.)

Le chien me regarde être humaine et quelque chose de moi le parcourt. (Deleuze a manqué le rapport humain du chien avec l'humain.)

Et Gary conclurait pour nous tous :

Le seul endroit au monde où l'on peut rencontrer un homme digne de ce nom, c'est le regard d'un chien.

Je me souviens de Vancouver pendant les Jeux olympiques. Longeant une rue jonchée d'êtres humains couchés sur les trottoirs, se piquant en plein soleil, gisant au milieu de verres brisés réfléchissant la lumière, de canettes froissées comme des mouchoirs et, lorsqu'ils étaient debout, claudiquant, j'avais demandé à un local l'histoire de ce quartier. Il m'avait répondu le plus naturellement du monde : « Oh, c'est à cause des Jeux, on ne veut pas que les gens voient ça, ils ont déplacé tous les camés au même endroit pour nettoyer la ville. » Il y a quelques mois, à Paris, je visitais une association dans le 18^e : « Ils ont nettoyé la zone, il n'y a plus que les réfugiés africains et tibétains ici, les problèmes de cracks ont été déplacés ailleurs. » On débarrasse les centres-villes des hommes comme des déchets. Il n'existe pas de trappe par laquelle faire disparaître les indésirables, alors on les repousse, loin du regard, dans des zones où ils peuvent librement se détruire. Comme des chiens. Comme les chiens de Venise ; comme ceux du Pakistan. Comme en Inde où, nous dit le sociologue Shiv Visvanathan, les chiens errants sont « devenus une métaphore des travailleurs de l'économie informelle : chez eux même sans domicile fixe, pleins d'espoir, inventifs, et pourtant condamnés ».

Nous avons peur des vagabonds et des chiens errants parce que dans la distance, ils ne nous apparaissent que comme des êtres en survie, en sursis, dans une société qui désire le désir, déstabilisée par cette errance qui suffit à faire tenir debout le chien le plus rachitique et l'homme le plus défait.

En Haïti, le chien aussi est une métaphore puissante, nous dit André Vilaire Chéry¹⁶ : « le double concept [le chien pays et le chien d'homme] qui avait d'abord généré la monstruosité d'une condition sociale insolite a développé de la même manière le profond malaise identitaire qui absorbe et perturbe la conscience de la collectivité haïtienne. » Loin d'être le meilleur ami de l'homme, il est au contraire l'image de la menace, qu'elle vienne de ce qui est extérieur comme de ce qui est intérieur à soi. Figure du même et de l'étranger, d'identification et de rejet, comme en témoigne toutes les langues créoles, dans lequel le *chyen* est tour à tour le sujet humain auquel on s'identifie ou l'ennemi.

Mais contre tous les bavardages, la formule la plus puissante est peut-être toujours le dessin, qui condense cette mer qui mord au molet comme un chien de Césaire, qui condense l'histoire de l'esclavage et des hommes noirs et des hommes blancs et des chiens noirs et des chiens blancs et de tous les marrons. Les chiens de Bill Traylor sont magiques.

J'ai voulu, dans un dossier, consigner toutes les images de chiens dans l'art : autant essayer de créer un herbier de toutes les herbes. Mais faisant cela, j'ai eu sous les yeux des images tout aussi marquantes les unes que les autres (de grands photographes comme d'anonymes, de Picasso comme d'amis dessinateurs), des images fidèles au monde, qui montrent la valeur charnière du chien. Prenons, de Cartier-Bresson, l'enfant blond de dos, assis à même les pavés, avec à quelques pas de lui un chien blanc, au Mexique. Retirez-en le chien, comme de vos photographies de paysages ou des lignes d'horizon merveilleusement habitées de Vincent Munier leurs silhouettes (notamment la remarquable série des loups d'éthiopie), et vous ressentirez peut-être un frisson, un renseignement par l'échine, de ce que nous perdons à laisser s'éteindre des espèces¹⁷ — c'est-à-dire, fondre des possibles. Nous ne laissons plus le vagabondage du monde donner lieu à des inventions,

des surprises, des coïncidences heureuses ou malheureuses, les errances créer les conditions de la pollinisation du monde — les conditions de son renouvellement. L'errance est la condition absolue de la rencontre. Il n'y a qu'en coupant les chaînes, ces chaînes, que quelque chose *de plus* peut se passer (quitte à mourir, comme la petite chèvre de M. Séguin)...

Un loup voyant un très gros chien attaché par un collier lui demanda : « Qui t'a lié et nourri de la sorte ? — Un chasseur, » répondit le chien. « Ah ! Dieu garde de cela le loup qui m'est cher ! Autant la faim qu'un collier pesant¹⁸. »

Si les fables les plus anciennes semblent indémodables, la langue demande toujours à être réinventée. *Remonter le fil du chien* me paraîtrait une expression aussi valable que remonter le cours du temps. Tout comme : laisser le temps suivre son chien... Nous vivons une époque puissante, cynique à sa façon, dans laquelle tout est remis en question. La femme, le noir et le chien vont peut-être de concert réussir des mutations vers la tranquillisation arc-en-ciel de nos errances. Déjà Gide cherchait dans l'observation d'une portée de siamois à illustrer l'idée qu'il se faisait d'une France carrefour : « il y a là comme un phénomène de duplicature, et le caractère de sa race se trouve intensifié par le métissage » (manuscrit inédit). Dans la langue de « la zone¹⁹ », on se reconnaît « en chien » comme étant pris dans une condition à la fois accueillante et injuste, qui ne fait pas autre chose que de questionner encore et toujours notre *identité*.

Ce que nous disent aussi les quelques livres que j'ai cités, c'est que le chien fait bouger les lignes : le chien errant entre dans les familles, à moins qu'il ne retourne au sauvage et qu'on l'y rejoigne. Aboyant, il rend impossible l'invisibilité. C'est un lieu de bascule pour la langue. C'est un lieu de bascule pour la relation. S'il est ce lieu lisière, c'est parce qu'il est à la fois passage et gardien, seuil. Que l'on pense à Anubis, qui accompagne les vivants au Royaume des morts, ou à Kitmir, le « chien des sept Dormants », messager du Coran.

« À quoi servent les chiens, à la fin ? » s'interroge un contemporain de Gide, le pakistanais Patras Bukhari, dans sa nouvelle *Kutay*. J'espère que les divagations qui précèdent permettront de comprendre dans toute son ampleur ma réponse : les chiens servent à aboyer.

[1] André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 57-74. Le passage, écrit à Amalfi, commence ainsi : « Il y a des attentes nocturnes d'on ne sait encor quel amour. »

[2] « Toby est mort hier soir. Je me reproche de n'avoir pas noté au jour le jour les phases de sa maladie. Je viens d'écrire au charcutier de Criquetot, qui, depuis la mobilisation, fait office de vétérinaire, de venir avec les instruments qu'il faut pour l'ouvrir. Je ne comprends pas de quoi il est mort », etc. Voir le *Journal*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1018.

[3] Laura Henno, *La Mente*, Mayotte, 2018.

[4] Laura Citarella et Veronica Llinas, pour leur film *Dog lady*, ont également suivi une femme vivant avec une meute de chiens errants en Argentine, aux abords de Buenos Aires (2015).

[5] Voir l'entretien de Messaline Raverdy avec Laura Henno [en ligne](#).

[6] Voir André Gide, *Journal*, t. I, *op. cit.*, p. 973.

[7] Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes sud, 2020, p. 70-71.

[8] Le prolifique dessinateur Joann Sfar, qui fait si justement trembler les traits de toutes ses créatures, mène une remarquable réflexion, sous des apparences légères, sur la relation à l'autre (de la SPA à Facebook), dans son roman *Vous connaissez peut-être* (Albin Michel, 2017), qui traite notamment de l'adoption d'un chien.

[9] Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, 1869.

[10] « Sur les traces du vieux loup », *Courrier international*, 20 octobre 2017.

[11] C'est sans doute ce dont parle Gide dans le passage de *Voyage au Congo* où il évoque l'un des « administrés dans le pli de la robe du chef comme un chien », en marque de « tendresse » et de « respect ». Gide y parle aussi d'un chien qui « ne supporte la société que des Noirs » à Bakel, au Soudan.

[12] Romain Gary, *Chien blanc*, Paris, Gallimard, 1972, « Poche », p. 120-121.

[13] «Les petits enfants du fermier ne se sont pas contentés d'attacher une casserole à la queue de ce malheureux chien perdu ; par surenchère de cruauté ils lui ont, à la patte, entortillé l'extrémité d'un long fil de fer barbelé dans lequel le chien s'empêtre et se blesse. Em., avertie, a fait, pour le retrouver, le tour de l'avenue elle a pris soin d'emmener notre chienne, comptant sur le flair de celle-ci pour découvrir le pauvre animal traqué qui s'était allé réfugier au fond d'une remise, entre les carrioles et les instruments agricoles », etc., p. 389 du *Journal de Gide*, t. 1, éd. citée.

[14] John Fante, *Mon chien stupide* [*West of Rome*, 1985], Christian Bourgois éditeur, « 10/18 », 1987, p. 46.

[15] Jean Rolin, *Un chien mort après lui*, Paris, Gallimard, 2009, « Folio », p. 19-20.

[16] André Vilaire Chéry, *Le Chien comme métaphore en Haïti : analyse d'un corpus de proverbes et de textes littéraires haïtiens*, Ethnos, 2004.

[17] Pensons au loup. Fin des années 1500 : extinction du loup en Angleterre. Fin des années 1600 : extinction du loup en Écosse. 1770, en Irlande. Années 1800, l'extinction se propage à l'ensemble de l'Europe de l'Ouest. En 1905, c'est le dernier loup du Japon qui est abattu. Vers 1930, on ne compte plus un loup en France. Les années 70 voient le début d'une prise de conscience, avec la mise en place d'un plan de protection adopté aux États-Unis (*Endangered Species Act*) et en Italie. C'est de là que les loups se déplacent vers la France, dans les années 90. Mais le loup, comme je le remarquais plus haut, ne vit plus dans le même monde.

[18] Ésope, «Le loup et le chien», VI^e siècle av. J.C., *Fables*, traduction par Émile Chambry.

[19] Voir l'original [Dictionnaire de la Zone](#).

« Journal d'Athmann le chien » (Inédit)

C'est un petit texte extraordinaire. Il n'a aucune qualité littéraire, il est écrit dans la langue d'un enfant qui ne maîtrise pas parfaitement le français, et il est marqué d'une particularité amusante : le fait que, lorsqu'on apprend la langue d'un autre, on se saisisse des « gros mots » (« merde », « pisser »...) comme de mots courants : avec légèreté et aplomb. C'est un petit texte extraordinaire, parce qu'il parle d'écoute : l'adulte écoute l'enfant (Gide écoute Athmann et décide de retranscrire ce texte en respectant sa langue), l'enfant écoute le chien (Athmann décortique finement le comportement d'un chien, percevant derrière sa soumission la *personne animale*, pour le dire avec les mots de Descola, autrement dit la part sensible, pensive et volontaire de l'animal), le chien écoute le maître, le maître entend le chien... Mais Athmann le chien et Athmann l'enfant sont-ils réversibles ? Et qu'en est-il du maître et du « chien » ? Ce court récit, dans lequel la bouse d'une vache peut être un lit douillet, donne accès aux multiples univers qui se croisent dans le monde vivant : ceux de l'animal, de l'adulte et de l'enfant, selon une distribution des rôles tremblante : « J'espère qu'il ne se laisse pas dominer ». Ce petit texte étonnant est, en puissance, une fable, qui rencontre un écho terrible en [l'histoire tragique du véritable Athmann](#).

Journal d'Athmann le chien

Les wagons de la compagnie de l'Ouest sont mauvais. J'ai dormi et me suis embêté. Rue de Lisbonne ma nourrice m'appelait Miraudi ; mon maître noir m'appelle Athmann ; j'aime mieux ça ; c'est moins banal. — J'aime bien La Roque ; on sent l'herbe et le gibier. J'espère qu'ils vont bientôt comprendre que j'en ai soupé de leur pain au lait ; hier j'ai tout laissé dans l'assiette et j'ai pissé par dessus ; j'espère qu'ils comprendront.

La nuit on m'a trébuché une sale niche qui ne me revient pas ; on voulait que j'y dorme. Alors j'ai pleuré jusqu'à une heure de la nuit pour les empêcher de dormir. À une heure mon maître est descendu ; je ne le connaissais d'abord pas, parce qu'il n'avait pas la lumière ; il m'a beaucoup pelotté ; il m'a pris dans sa chambre et m'a couché sur son lit.

Mercredi

Aujourd'hui j'ai visité tout l'appartement ; j'ai pissé un peu partout pour me sentir chez moi. Je me suis beaucoup amusé.

Jedi

Aujourd'hui j'ai accompagné mes maîtres au village ; j'ai fait peur à une grosse vache qui me courrait dessus. Je me suis flanqué dans un fossé d'où j'ai cru que je restais. J'ai mangé trois merdes mais j'ai été fouetté. — En rentrant on a voulu me donner du lait ; je n'ai même pas fait semblant de ne pas voir.

Cette nuit, j'ai rendu mes merdes sur les dalles de la chambre de mon maître. — J'étais sur un fauteuil et dans un tapis de laine. Mon maître a passé dehors le fauteuil et le tapis et m'a lourré [?] avec la porte. En rentrant, comme il était sans lumière, il a lourré ses pieds dedans – il était nus pieds – ah ! ce que j'ai ri !! après je l'ai entendu qui se lavait pendant des heures — je vous demande ! — aussi ce matin il a l'air fatigué.

Vendredi

Aujourd'hui j'ai été fouetté, mais j'ai mangé quatre merdes. Je crois que je les digère mieux. Je me suis promené avec mon maître et le gardien de mon maître ; mon maître avait l'air de beaucoup s'embêter, et je le comprends, car c'est insensé ce que l'autre dit peu de choses en des tas de mots. Au bout de quel temps j'ai renoncé à écouter.

Il y a dans les prairies des petits canapés qu'on appelle des bouses de vache et qui sont douces aux pieds tellement que ça n'est pas croyable. — Quand je reverrai Mhammtar je lui dirai tout cela, mais que devient-il ? — J'espère qu'il ne se laisse pas dominer.

Le « jizz » de la poule (Musique)

Katia VIEL et Marion FRYSOU

*On s'attend à ce qu'il ronronne ;
mais chaque être a sa particulière éloquence :
par sa caresse Dindiki me fait connaître
qu'il est heureux.
Gide, Dindiki, 1926.*

Quand les écrivains n'ont de cesse de chercher à rendre dans leur langue la « particulière éloquence » de chaque « être », les compositeurs tentent d'imiter avec les instruments humains, d'ailleurs fabriqués à l'aide de matières animales¹, les chants, les cris ou les démarches des animaux qu'ils observent : leur *rythme*, leur *jizz* — disons, ce qui danse singulièrement en chaque espèce²— et jusqu'à leur *umwelt* (la tonalité sur laquelle existe, pour chaque être, *son monde*). En faisant appel au clavecin, Jean-Philippe Rameau se penche, en 1728, sur le style de la poule : son pas, indissociable du picorement, son vol hésitant, son caquètement, son cheminement répétitif et, au fond, son élégance bien à elle, comme le chien a le sourire dans sa queue³. Katia Viel et Marion Frysou revisitent pour ce *Carnet Gide*, au violon et au piano, ce morceau.

A. P.

[La Poule, extrait des Nouvelles Suite de pièces de clavecin de Jean-Philippe Rameau, 1728. Violon : Katia Viel, piano : Marion Frysou.](#)

[1] Les premières flûtes étaient faites dans des os d'animaux, les peaux servent toujours aux percussions, les boyaux aux cordes, les crins aux archets, etc. Gide parle par exemple d'une viole faite avec une tortue, dans un beau passage d'*Amyntas* : « “Qui a inventé la musique ?”, me demande Athman alors que nous sommes à Biskra ; je lui réponds : “Des musiciens.” Il n'est pas satisfait ; il insiste. Je réponds gravement que c'est Dieu. “Non, dit-il aussitôt, c'est le diable.” Et il m'explique que pour les Arabes, tous les instruments de musique sont des instruments de l'enfer, excepté la viole à deux cordes, dont je n'ai pu retenir le nom, au manche très long et dont la caisse d'harmonie est faite d'une tortue vidée. De celle-là joue, avec un petit archet, et s'accompagnent les chanteurs des places, les poètes, les prophètes et les conteurs, et parfois si suavement que, dit Athman, “une porte du ciel semble s'ouvrir”. »

[2] Baptiste Morizot définit ainsi ce terme anglo-saxon : « Le *jizz* qualifie l'essence mobile d'une espèce : ce qui permet, sur le terrain, de la reconnaître parmi d'autres en un coup d'œil. C'est son allure singulière, ou son style incomparable de vol, de mouvement, qui fait que l'on isole intimement son identité avant même que la conscience analytique ait pu détailler ses attributs pour l'identifier formellement. » (*Les Diplomates : cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille, Wildproject, 2016, p. 221.) Alexandra Arènes reprend ses propos dans son magnifique travail de Cartogénèse du territoire de Belval (2016, publié dans *Billebaude*, n° 10), dans lequel elle retrace les « signatures » animales. On en trouvera des illustrations dans mon article sur [Pierre Antonelli](#).

[3] Le chien, écrit Victor Hugo dans *L'Homme qui rit*, « a sa sueur sur sa langue et son sourire dans sa queue ». Voir mon article sur [les chiens](#).