

Entre l'écrit et l'image, l'animal de fiction, un homme travesti?

Janick Auberger

Numéro 13, automne 2007

La littérature et l'animalité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2561ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Auberger, J. (2007). Entre l'écrit et l'image, l'animal de fiction, un homme travesti? *Contre-jour*, (13), 133–151.

Entre l'écrit et l'image, l'animal de fiction, un homme travesti ?

Janick Auberger

*Je me sers des animaux
pour instruire les hommes*

La Fontaine

Si les religions occidentales ont depuis toujours fait en sorte de bien séparer l'homme et la bête, si la philosophie occidentale a le plus souvent renchéri, il est un domaine où les deux osent peut-être se réconcilier parfois : l'art. En tout cas, l'art fait tout pour brouiller les pistes.

En effet, dans les religions et les philosophies, qu'il s'agisse de la Bible où Dieu demande à l'homme de « nommer » les animaux, lui donnant ainsi la mainmise sur eux, qu'il s'agisse de la mythologie gréco-romaine où, généralement, la métamorphose de l'homme en animal est une punition pour un trop-plein d'*hybris*, qu'il s'agisse de l'islam ou de tout autre religion de notre Occident humaniste, l'homme est et reste en haut de l'échelle des êtres, que cette échelle soit religieuse, philosophique ou scientifique, et ce depuis des siècles, voire même des millénaires. Tout juste voit-on émerger, à la fin du XX^e siècle et en ce début de XXI^e où l'humanisme a du plomb dans l'aile, des penseurs qui veulent rompre cette dichotomie, des Deleuze et Derrida inquiets de voir l'homme toujours plus sûr de sa supériorité (« L'animal nous regarde, et nous sommes nus devant

lui. Et penser commence peut-être là », écrit Derrida dans « L'animal que donc je suis », désireux de « déconstruire » la définition de l'un et de l'autre. La science actuelle ose désormais parler de « culture animale », elle ose désormais parler non plus seulement d'instinct mais d'« intelligence » animale, laquelle, même si elle n'a rien à voir avec la nôtre, implique de la subjectivité et une conscience de soi et du monde. « Quel effet cela fait d'être une chauve-souris ? », demandait en 1974 Thomas Nagel. Jusqu'à la religion chrétienne qui, même si seul l'homme est fait à l'image de Dieu, envisage désormais pour l'animal un Paradis, s'il faut en croire le théologien Eugen Drewermann, qui a fait paraître récemment (traduit en 1992) un texte intitulé *De l'immortalité des animaux*, publié qui plus est chez un éditeur catholique...

À priori, l'art a pu ne pas avoir ces frilosités anthropocentriques et il joua sur un double registre très tôt. Les fables et les contes, vieux comme le monde, ont toujours aimé mêler les genres. Reste à savoir si ce regard reposait sur une autre conception de la bête, ou s'il ne s'agit de la part de l'auteur que d'une ruse pour encore et toujours ne parler que de l'homme. Nous chercherons dans ce texte à voir ce qu'implique le rapport de l'homme et de l'animal dans les contes et les fables depuis l'Antiquité, et nous tenterons ensuite une intrusion dans le monde de l'image, du cinéma, autre relais de l'imaginaire humain et qui très souvent prit la relève de la littérature.

Homme-animal ou Animal humain ?

L'animal fictif, le héros des fables, des contes et des recueils d'illustrations peut prendre divers aspects : par le zoomorphisme, un homme peut avoir des traits animaux, il peut être possédé par l'animal, réagir comme l'animal ; et par l'anthropomorphisme, un animal peut être humanisé, parler comme l'homme. Ce dernier cas de figure est connu depuis l'Antiquité et ne choque pas, nous y reviendrons. Le zoomorphisme, lui, est beaucoup plus troublant. L'homme occidental accepte mal d'avoir de l'animal en lui, tant la religion que la philosophie ont largement concouru à lui interdire cette « déchéance ». Pensons aux hommes de Soror, dans *La planète des singes* (Pierre Boulle), qui ne parlent plus, qui vivent comme des

animaux, dépassés par les singes que l'évolution a rendus mieux adaptés et plus performants. Pensons aussi aux malheureux Yahoos des *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift, hommes à l'état sauvage, élevés comme du bétail par les chevaux évolués du pays des Houyhnhnms. L'effet de miroir est des plus cruels, surtout quand la « régression » de l'homme à l'animal est ouvertement repoussante, comme chez George Orwell (*La ferme des animaux*), où, dans la scène de l'orgie finale, les hommes et les cochons se confondent, dans leur sensualité débridée et la confusion des genres... Voyons l'un et l'autre, l'homme animalisé puis l'animal humanisé.

L'homme animalisé

Cette répugnance à concevoir un homme avec des traits animaux fait que ce motif est plus fréquent dans les dessins satiriques, pour adultes, que dans les écrits pour la jeunesse. Les hommes hybrides, dotés d'éléments animaux ou encore entièrement animalisés, ont été popularisés au XIX^e siècle par Grandville (*Scènes de la vie publique et privée des animaux*, 1842), avec ses humains à tête humaine et corps bestial — ou le contraire — qui dénoncent les vices et les faiblesses de l'homme, souvent sous forme d'autoportraits, quand Grandville se représente lui-même en scarabée ou en porc-épic gardant son visage humain. L'animal n'est pas anthropomorphisé, le dessinateur respecte une exactitude anatomique sans faille, cruelle le plus souvent pour l'homme qui est visé. Et les animaux choisis ne sont généralement pas les plus flatteurs : animaux de basse-cour, des étangs et marais, insectes et reptiles, oiseaux bavards ou rapaces.

La satire devient parfois, chez certains dessinateurs, complètement politique, avec Tomi Ungerer et sa vision de la société new-yorkaise par exemple (*The Party*, 1966, où les invités à une soirée mondaine sont impitoyablement représentés en animaux, tel Mr Rotlieb et ses mandibules d'insecte) ou Georges Grosz et ses caricatures de la vie berlinoise dans les années 1920. Le lecteur, grâce à Internet, peut facilement visualiser leurs œuvres, par exemple *Circé*, de Georges Grosz. Tomi Ungerer, auteur à la fois de livres pour enfants et de dessins érotiques, insiste toujours sur la satire sociale, même dans ses livres pour enfants. Ses recueils *Clic-Clac* (1989),

Les animaux (1990), *Flix* (1997) ou *Les chats* (1998) illustrent très bien cette phrase de leur auteur : « Quand je dessine des animaux, mon crayon est le fusil du chasseur, la seringue du savant tentant des expériences. » Plume acérée, mais qui oblige déjà à constater que l'animal vient ici illustrer les faiblesses et même les vices de l'homme, l'animal étant un outil, un medium renvoyant à l'homme une image plus ou moins valorisante de lui-même. Plutôt moins que plus.

Quand l'homme est complètement animalisé, il a pu être, dans la tradition, le résultat d'une métamorphose, le plus souvent punitive : *Les métamorphoses* d'Ovide ou d'Apulée (Io poursuivie par la jalousie d'Héra et devenue génisse ; Lucius transformé en âne dans *Lucius et l'âne* d'Apulée), ou celles de la mythologie grecque, voient souvent un être humain animalisé par une divinité jalouse (le chasseur Actéon transformé en cerf par Artémis, ou Arachné devenue araignée...). Kafka reprend le même thème avec son héros Gregor Samsa transformé en cloporte (*La métamorphose*, 1912) ; processus identique chez Ionesco dans le *Rhinocéros* (1954). Évidemment, les auteurs jouent avec la métaphore : ce ne sont pas de vrais animaux, l'histoire naturelle et la réalité de l'animal n'y gagnent rien, mais les tendances de l'individu s'y voient travesties efficacement, permettant à l'homme de mieux se connaître...

Dans les contes pour enfants, la transformation est généralement achevée quand l'histoire commence, c'est le héros qui, depuis le début, est animalisé. Mais la métamorphose n'est heureusement pas définitive : le héros reprendra généralement sa morphologie humaine lorsqu'il aura triomphé de son apparence et aura gagné l'amour de son ou sa partenaire, comme la Bête de *La Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont (1756) ou les nombreuses grenouilles qui redeviennent princes ou princesses dans les *Contes* des frères Grimm, par exemple. *Les contes de fées* de Mme d'Aulnoy reprennent aussi ce thème : le Prince Marcassin, l'Oiseau bleu, la Chatte blanche sont autant de jeunes gens qui reprendront leur aspect humain primitif à la fin du conte. Mais ce passage de l'homme à l'animal n'est pas le plus facile à représenter. Il est plus difficile à accepter en tout cas que l'inverse, l'animal anthropomorphisé.

Presque toujours, la métamorphose de l'homme devenu animal est une régression, une chute. Il est rare que le monde animal soit idéalisé, vu comme immanent, donc rassurant dans sa stabilité, sa cohérence. Quand La Fontaine reprend l'épisode homérique des compagnons d'Ulysse transformés en cochons par Circé, il imagine que les compagnons refusent le retour à l'humanité (Plutarque y avait déjà pensé, dans *Groïlos*). L'animal devient alors modèle pour l'homme. Les poètes se reconnaissent aussi parfois en lui (Baudelaire dans *l'Albatros* ou dans le *Chat*). Mais ce jugement est peu fréquent et il est ambigu : la femme-chatte de Baudelaire est dangereuse et volontiers fourbe, et l'Albatros est un prince incompris et déchu, un perdant. Plus sûrement, quand l'homme suit ses seules passions, il s'animalise et on ne peut que le déplorer, comme le narrateur de *Nœud de vipères* (François Mauriac, 1933), qui compare son cœur soumis aux seules pulsions à un entrelacs de reptiles répugnants.

L'animal humanisé

Avec cet autre cas de figure, plus facile à admettre, les créatures sont des animaux, ont un corps animal mais un esprit humain, sans être le résultat d'une transformation. L'anthropomorphisme est plus inoffensif que le zoomorphisme dont on ne sait trop si on en reviendra ! Les animaux pensent, parlent comme des êtres humains, et tout leur comportement est un comportement humain. En fait, il semble bien que l'animal parle de l'homme et non de lui-même ; il n'est plus qu'un prête-nom, un prétexte à connaître l'humain. Le bestiaire dessiné par les auteurs est alors inépuisable, avec des bons et des méchants, et ce depuis l'Antiquité. Dès les premiers poèmes grecs, et en particulier dans *Les travaux et les jours d'Hésiode*, une fable illustre la dureté de la loi du plus fort en opposant un épervier et un rossignol, le premier représentant bien sûr ces rois « mangeurs de présents » et injustes qui oppriment les faibles, les paysans sans terre de la Grèce archaïque. La transposition sous la forme d'un oiseau de proie qui emporte dans ses serres l'oiseau-victime rend le message intemporel et donne une force dramatique que n'aurait pas eue le récit « humain ». Ésope reprend l'histoire de l'épervier et du rossignol, mais en lui donnant une autre morale, celle qui conseille de ne pas lâcher la proie pour l'ombre...

Le recueil des *Fables* d'Ésope, qui réunit des textes d'auteurs divers à partir du VI^e siècle et qui s'enrichira au fil des siècles grâce à d'autres auteurs comme Plutarque, Flavius Josèphe, Lucien, Babrius et d'autres, semble s'adresser avant tout à un public populaire, à qui une morale plutôt pessimiste conseille toujours de fuir la gloire, de passer inaperçu et de faire preuve d'habileté pour satisfaire ses intérêts et vivre sans trop de soubresauts. Dans la majorité des cas, les bêtes sont celles du quotidien, finement observées, et leur caractère demeure cohérent d'une fable à l'autre, même d'un auteur à l'autre : le lion de la fable *Le Lion et le Rat reconnaissant* ressemble à s'y méprendre au lion de l'Alcibiade majeur de Platon, dans sa fable du *Lion vieilli et du Renard* racontée par Socrate. Les *Fables* et les *Contes* ont usé et abusé de ces animaux-prétextes, cachant sous la fiction une morale bien lisible. Un peu comme l'auteur mythique lui-même, cet Ésope dont le physique bestial dissimulait, paraît-il, une intelligence redoutable. Les premiers textes chrétiens exploitent aussi abondamment le thème de la parabole pour faire comprendre une pensée abstraite, comme Platon pouvait le faire : il n'y a guère de différence formelle entre la légende des cigales inventée par Platon pour illustrer la mission du philosophe (*Phèdre*), cette cigale qui chante à en mourir parce qu'elle comprend que l'harmonie du monde est plus importante que sa propre vie, et la parabole de la brebis égarée qui se demande s'il est raisonnable d'abandonner un troupeau de quatre-vingt dix-neuf brebis pour chercher la centième qui s'est égarée (Mt, 18, 12-13). Déjà, le serpent de la Bible, responsable de la « Chute » et de la perte du Paradis prétendait faire comprendre le danger des séductions et des plaisirs. L'essentiel pour l'écrivain ou le fabuliste est de renvoyer au monde familier pour éclairer une pensée abstraite.

Il est vrai que ces fictions se sont adressé d'abord aux adultes et continueront longtemps à le faire : les fabliaux du Moyen Âge en sont un bon exemple, *Le roman de Renart* également. Goupil, Ysengrin, Brun et les autres sont de merveilleux personnages dont les aventures peuvent faire rire un enfant, mais ils servent aussi à critiquer les mœurs et la société des hommes. Les *Fables* de La Fontaine, inspirées d'Ésope et de Phèdre¹, avant que d'être récupérées dans des éditions pour la jeunesse, étaient aussi une

façon de critiquer le siècle de Louis XIV ; beaucoup d'illustrateurs ont respecté cette dimension, car dès 1668 les *Fables* de La Fontaine avaient connu une édition illustrée par cent dix-huit vignettes éloquentes de François Chauveau ; ensuite Jean-Baptiste Oudry, avec l'aide du graveur Charles-Nicolas Cochin, sortit une magnifique édition entre 1756 et 1759. N'a-t-on pas vu dans *La Cigale et la Fourmi* une critique de Fouquet (en cigale) et de Colbert (en fourmi) ? Au XIX^e siècle, pas moins de vingt-quatre éditions illustrées furent lancées, avec toujours ce souci de la fable « pour adultes », comme l'ont montré Daumier, ou Grandville (1838). Le siècle s'y prêtait : Victor Hugo fit de même, en se moquant de Napoléon III sous couvert d'une fable animale (« Un singe d'une peau de tigre se vêtit ») ; le singe déguisé en tigre fit illusion, jusqu'à ce qu'un belluaire lui arrache son déguisement (« Tu n'es qu'un singe ! », *Les châtiments*, 1852). Et Edmond Rostand faisait-il autrement dans son *Chanteclerc* ? Une façon de critiquer la vie politique de son temps... L'artifice peut être plus tendre, comme dans *Les peines de cœur d'une chatte anglaise* (Balzac, 1841) ou, du même auteur, *Une passion dans le désert* (1830), avec ce portrait de femme-panthère jalouse et redoutable. Mais toujours, le message s'adresse aux adultes.

Pour revenir à La Fontaine, quand l'éditeur Hetzel voulut destiner les *Fables* aux enfants, en 1867, il demanda à Gustave Doré de les illustrer. Gustave Doré, lui, décida de choisir toujours franchement entre les hommes et les animaux, renonçant à suivre ses prédécesseurs qui, eux, costumaient les animaux en humains pour mettre en valeur la portée sociale. Illustrations ambiguës cependant, puisqu'on ne sait trop avec lui si l'animal est humanisé ou l'humain animalisé. En tout cas, chez Gustave Doré, les dessins se suffisent à eux-mêmes et peuvent être appréciés de façon autonome, sans référence obligée au texte qu'ils illustrent. Beaucoup d'autres illustrateurs ont été sollicités, bien sûr, de par le monde, pour illustrer encore et toujours ces *Fables* de La Fontaine. Nous retiendrons, parmi tant d'autres, Benjamin Rabier, avec 239 fables dessinées à la manière de ses dessins publicitaires : Rabier est le créateur de la Vache qui rit (1927), et ses animaux des fables affichent bien souvent la même face goguenarde que sa célèbre vache.

Les *Contes*, héritiers le plus souvent de la tradition populaire, humanisent les bêtes dans un but moralisateur. Charles Perrault, avec ses *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (titre qui donne bien le ton), a donné quelques figures inoubliables, comme le Chat Botté ou le Loup du *Petit chaperon rouge*, dont Gustave Doré a bien représenté l'humanité et même la sensualité gourmande, quand la bête regarde avec un désir aussi humain que bestial la fillette intriguée, mais point tant effrayée, couchée dans son lit. Tomi Ungerer (*A Storybook from Tomi Ungerer*, New York, 1974) reprendra même le conte en poussant jusqu'au bout la relation équivoque suggérée entre le loup et la petite fille, puisqu'il les fait s'épouser.

Les aventures d'Alice au pays des merveilles de Lewis Carroll voient aussi les animaux parler à l'égal d'Alice : la Chenille, la Souris, le fameux Lapin blanc aux yeux roses sont les camarades d'Alice. *Les contes du chat perché* de Marcel Aymé (1934-1935) s'adressent aux « enfants âgés de quatre à soixante-quinze ans » et organisent une société de basse-cour qui se met au service de deux petites filles victimes de l'injustice de leurs parents. Dans ces cas-là, il est clair que les animaux ne sont que prétextes, ils agissent comme des humains, mais avec plus de liberté d'action encore, puisque leur animalité leur permet de dépasser certaines limites que l'humain ne saurait franchir. L'enveloppe animale, subversive, donne de grandes libertés à l'auteur. Les Grecs le savaient déjà : les comédies d'Aristophane recouraient au déguisement animal pour glisser leur message audacieux. Les *Grenouilles*, les *Oiseaux*, les *Guêpes* étaient ces citoyens d'Athènes dont l'auteur se moquait, ces hommes-*guêpes* par exemple qui ne cessaient, sous couvert « d'autogestion » et de surveillance réciproque, de s'intenter des procès les uns aux autres, se piquant comme des guêpes et distillant le poison de la dénonciation (la *sycophantie*) ; ces citoyens-*grenouilles* toujours prêts à coasser et à applaudir à n'importe quel spectacle, ces *oiseaux* rêveurs dont les idées utopiques s'envolent dans les airs. La transposition animale permettait alors de s'en prendre aux tribunaux populaires, aux jurys des concours tragiques et aux théoriciens politiques, tout en faisant rire le public qui comprenait très bien les allusions. Dans *La ferme des animaux*, Orwell ne s'y prend pas autrement : on entend dans le discours des animaux les revendications des travailleurs exploités, la

cruelle tendance des hommes à vouloir asservir plus faibles qu'eux, et la réalité est alors plus humaine qu'animale.

Le procédé qui consiste à passer par l'animal pour viser l'homme est un procédé de style qui apporte décalage et distanciation, légèreté et humour à une analyse qui, autrement, serait peut-être plus austère : une *Fable* de La Fontaine paraît plus légère qu'un *Caractère* de La Bruyère, et l'animal y est pour beaucoup, même si la morale est la même. Le même effet se retrouve, avec d'autres outils cependant, dans les *Lettres persanes* de Montesquieu ; l'essentiel est de donner à l'Autre, que ce soit l'animal ou l'étranger, le Persan en l'occurrence, le soin de dire tout haut ce que l'on ne saurait dire à visage découvert.

Le XIX^e siècle avait tout pour favoriser l'éclosion de créatures hybrides et d'illustrations de ce genre : la physiognomonie, créée dès l'époque d'Aristote, faisait rage chez les artistes et prétendait alors à une certaine scientificité. Elle avait connu un regain de popularité au XVIII^e siècle, en particulier grâce à des peintres comme l'Anglais William Hogarth qui en fit une belle publicité dans son *Analysis of Beauty* (1753). Le physionomiste Caspar Lavater (1741-1801) analysait même ses tableaux dans ses populaires *Essais en physiognomie* (1775-1778) ; de plus, la phrénologie, une nouvelle science du caractère qui reposait sur l'examen de la forme du crâne², était au cœur de débats philosophiques et jetait les bases de la future psychologie, celle des humains ou l'éthologie animale. Toute la génération romantique se passionna pour ces sciences et ces observations. On collectionnait les crânes d'animaux et les crânes humains, on les comparait afin de relier les instincts animaux et les penchants humains. On associait les bêtes féroces, le loup par exemple, avec les grands criminels dont les procès faisaient la une de la presse. Lacenaire, exécuté en 1836, inspira des illustrations — de Grandville en particulier — où le procureur est vautour, le juge cigogne, l'avocat corbeau et — bien sûr — le loup assassin. En 1839, le médecin Félix Voisin avait fait paraître un livre sur la phrénologie des criminels dont le titre est révélateur : *De l'homme animal*. C'est dire si le siècle était prêt à toutes les analogies, et si « l'animalomanie » (le mot est de Grandville) permettait de comparer, même dans ses comportements les plus sauvages, l'animal

à l'homme. La science et la parodie marchaient de pair pour favoriser l'éclosion de toute une littérature et de toute une production figurée qui mêlaient intimement l'homme et la bête. Le XIX^e siècle n'a pas inventé le procédé : La Rochefoucauld, déjà, voyait dans les animaux une typologie possible des conduites et des caractères humains : « Il y a autant de diverses espèces d'hommes qu'il y a de diverses espèces d'animaux, et les hommes sont à l'égard des autres hommes, ce que les différentes espèces d'animaux sont entre elles et à l'égard les unes des autres » (*Réflexions diverses*, 1680). Mais ce qui n'était qu'une « réflexion » chez La Rochefoucauld deviendra au XIX^e siècle un principe quasiment scientifique...

À côté de cet usage sérieux, on continua bien sûr de s'adresser aux enfants... On continue d'ailleurs d'autant plus qu'au cours de ce même XIX^e siècle, s'insurgeant contre la société bourgeoise et industrielle triomphante, le romantisme procédait à une certaine idéalisation de la nature et de ses créatures, comme en témoignent *Le livre de la jungle* de R. Kipling ou *L'appel de la forêt* de Jack London. On redécouvre aussi les contes populaires, un peu délaissés au XVIII^e siècle. En Allemagne, les *Contes* de Grimm, par exemple. Et on assiste à un certain retour de l'animal partenaire, comme le chat et le renard de Pinocchio... La psychologie naissante et la science de la pédagogie prendront le relais pour légitimer le rôle de l'animal dans les récits et dans la vie de l'enfant : il lui permet, dit-on, vers 7 ou 8 ans, de projeter ses incertitudes, ses craintes et ses espoirs dans cet « autre » qu'il quittera ensuite. L'animal effectue alors un retour marqué dans les histoires pour enfants. Depuis les années 1960, les dragons et dinosaures ont certes pris le relais des Babar (Jean de Brunhoff) et autres Winnie l'Ourson (Alexander Milne), mais le principe reste le même.

Et le cinéma ?

La fiction

Bien sûr, au XX^e siècle, le dessin animé et les films d'animation vont prendre le relais des recueils illustrés. De Félix le Chat (Pat Sullivan) à Mickey Mouse (Walt Disney) ou Bugs Bunny (Tex Avery), de Babar à Dagobert ou Rantanplan, de Titi à Gros Minet et de Tom à Jerry, les

animaux animés ne peuvent que solliciter l'intelligence et l'imagination enfantines, immédiatement réceptives aux légendes. La bande dessinée animalière représentait sans doute le zoo le plus vaste qui soit, et cette littérature enfantine est ensuite relayée par le cinéma : *Le livre de la jungle* de Kipling, le *Merveilleux voyage de Nils Holgerson* de Selma Lagerlöf, les éternels chiens Croc-Blanc, Lassie (née en 1943 dans *Lassie Come Home* et qui reprend du service au cinéma en 2006), Rintintin, les singes comme Sheeta, la chimpanzé de Tarzan, ou le gorille King-Kong, la jument Flicka ou le dauphin Flipper, autant d'exemples parmi des dizaines d'autres de ces animaux anthropomorphisés qui, en général, ont toujours un compagnon humain pour qui ils représentent une sorte d'« école de la vie ». Que serait Tintin sans Milou ? Boule sans Bill et Astérix sans Idéfix ? Jusqu'au petit cochon Babe (Chris Noonan, 1996) qui peut donner des leçons de vie.

Et le cinéma a multiplié, avec le temps, les combinaisons : on filme les animaux comme on ne saurait les voir (*Microcosmos*, Nuridsany-Perennou, 1996), on recrée en images de synthèse les animaux depuis longtemps disparus (*Jurassic Park*, Spielberg, 1993), on mêle des acteurs aux animaux en dessins animés (*Qui veut sauver la peau de Roger Rabbit ?* Zemeckis, 1988), les animaux deviennent eux-mêmes acteurs (*L'ours* de Jean-Jacques Annaud, 1988, ou le dauphin du *Grand bleu*, Luc Besson, 1987). Il semble que tout ait été fait pour que les univers humain et animal soient définitivement brouillés, d'une manière un peu parallèle à ce qui se passe dans le monde scientifique (où se situe la frontière entre l'homme et l'animal ?) et dans le monde quotidien (l'animal familier traité comme un enfant).

Il faut dire que, tout comme l'animal est aux origines de tout, depuis la Genèse et les grottes d'Altamira ou les fresques du Tassili jusqu'aux résines des grands pins du tertiaire, il est aussi aux origines du cinéma. Les grandes firmes ont pu le prendre pour emblème, comme le célèbre lion de la MGM. Au tout début du cinéma, après les Phénakistiscope et autres Praxinoscopes, le premier catalogue des films Lumière, outre les fameuses *Sorties des usines Lumière* et *L'arroseur arrosé*, proposait pêle-mêle des aquariums, des autruches, des combats de coqs et un beau chat.

Le déjeuner du chat (1896, n° 41 du catalogue) est sans doute un des films les plus émouvants du cinéma. Quarante secondes de temps suspendu, où un presque bébé en grand chapeau de paille tend une assiette à un grand chat noir qui abandonne à regret sa toilette pour devenir une des premières stars du cinéma. On pense aussi, dans le même style, à l'éléphant de Chris Marker dans *Slon Tango* (1993), un éléphant du zoo de Ljubljana qui, en un plan unique de quatre minutes, s'adonne à une danse lascive le temps du *Tango* d'Igor Stravinsky. Quatre minutes où le naturel communique parfaitement avec le culturel : pure œuvre d'art, depuis l'œil de la caméra qui plonge dans celui du pachyderme, jusqu'à la table de montage où s'ajoute la musique. Clin d'œil au cirque, dérision des animaux savants, de la culture humaine ? Le regard reste ambigu, surtout quand la caméra plonge dans le regard de la bête. Qu'y lit-on ? sagesse ? indifférence ? pure contemplation ? Le cinéaste se doit de faire preuve d'une modestie efficace mais, chaque fois, l'œil de l'animal interpelle, questionne sans le vouloir et renvoie l'homme au mystère de sa nature et, qu'on soit dans un « film animalier » ou dans un film de fiction, les cinéastes en ont abondamment usé, de ce regard qui donne le vertige. On pense à *Moby Dick* de John Huston (1956) ou au film de Robert Redford, *The Horse Whisperer* (1998). L'œil du cheval, de la baleine, de l'éléphant est toujours très présent, effrayant parfois dans son étrangeté, comme celui des *Oiseaux* de Hitchcock (1963) qui surveillent, à la fin, le départ de la famille et l'ordre enfin revenu dans leur monde. Sans parler de l'insoutenable œil de bœuf du *Chien andalou* (Buñuel-Dali, 1928) ou celui de l'autruche dans *Le fantôme de la liberté*, du même Buñuel en 1974. Un miroir insondable, cet œil animal, où se perdent les cinéastes.

Le documentaire

On pourrait croire que le film documentaire est plus aisé que le film de fiction, simple représentation objective de l'animal dans son environnement. En réalité, le documentaire animalier n'a rien d'anodin et est d'une difficulté majeure. Lui aussi est le vecteur d'une représentation du monde. Il pourrait revendiquer une objectivité toute scientifique, mais en réalité, l'homme, même documentariste, peut-il penser l'animal en dehors de lui-même ? Pas sûr.

La télévision nous a largement habitués aux documents animaliers. Images superbes saccagées parfois par un commentaire lourdement pédagogique et une musique anthropomorphique. Que de flamands roses s'envolant sur un rugissement d'avion ! Nous avons tous en mémoire ces « musiques d'ascenseurs à décourager les baleines blanches, [c]es commentaires à faire fuir les loups, les aigles, les scarabées » (Jean-André Fieschi), ces images aux paroles satisfaites, ces séquences qui oscillent entre la guimauve et le film *gore*, entre la mièvrerie du dessin animé et le sadisme du voyeur. Car, parfois, dans sa volonté de filmer le scoop, le cinéaste animalier retrouve le sadisme qui voit l'enfant arracher les ailes des mouches ou les pattes des sauterelles. Sous couvert « de laisser faire la nature », on se rassasie d'images sauvages où le spectateur joue au voyeur. Combien de documentaires indigestes sur ces gnous dévorés par les crocodiles, ces bébés tortues happés par les oiseaux de mer avant même d'atteindre les premières vagues, ces zèbres déchirés par les hyènes ou ces batailles de varans de Komodo, gluantes d'hémoglobine, « comme si on y était ». Difficile de trouver la distance respectueuse de la caméra, difficile aussi de choisir entre le commentaire didactique et niais, et les seuls bruits de la nature qui peuvent être d'ailleurs aussi anthropomorphiques que les voix off. Depuis le *Territoire des autres* (Gérard Vienne et François Bel) et *Le peuple singe* (1992), on a tendance à réduire au maximum les commentaires, laissant la nature dire ce qu'elle a à dire. Belle initiative, mais l'homme en est-il absent ? N'est-ce pas lui qui choisit les sons et qui dicte à la nature « ce qu'elle a à dire » ? Qui recrée parfois ?

Il y a souvent, et sans doute ne faut-il pas le regretter, des frontières très minces entre le film animalier et le cinéma de fiction. *Nanook* (Robert Flaherty, 1922) est toujours admiré comme un film d'une grande spontanéité et d'une grande fraîcheur, un documentaire fidèle à la réalité. Reste que Robert Flaherty, explorateur désireux de partager son esprit de découverte, est un artiste et qu'il a composé, lui aussi, avec les données brutes. Quand la caméra filme *Nanook* à l'affût, guettant à côté du trou dans la glace le phoque qui sera sa proie, quand on le voit l'accrocher, s'arc-bouter, glisser sur la glace, entraîné par la force du fauve, se relever, re-glisser, on assiste — ou on croit assister — à une vraie chasse au phoque.

Mais on sait bien que, hors champ, une demi-douzaine d'hommes aidaient de toutes leurs forces Nanook, encordé habilement pour que cela ne se voie pas, tirant un assistant plutôt qu'un phoque au bout de son filin. Le documentaire animalier est une mise en scène de la vie réelle, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une mise en scène ! Et la « mise en scène » fait toute la différence entre documentaire et document. Tous les cinéastes animaliers en ont bien conscience, qui ne peuvent s'empêcher d'émettre des jugements, jugements de beauté souvent. Mais qu'est-ce que la beauté ? Catégorie humaine, représentation humaine, vocabulaire humain... On a applaudi à *Microcosmos* (1996), ce film qui transporte le spectateur dans le gazon et lui fait vivre vingt-quatre heures de la vie d'un morceau de pré. Images magnifiques soutenues par une musique inventive (et très classiquement humaine!). Mais on oscille entre des images de comédie (les mésaventures du bousier) et de science-fiction (les insectes semblent appartenir à une autre planète), le film-catastrophe (le méchant faisan semant la panique dans la fourmilière) et l'opéra lyrique (l'accouplement des escargots ou la métamorphose du moustique). Quinze années de travail scientifique et trois ans de tournage produisent un film qui est une œuvre d'art et ne peut plus vraiment s'appeler un documentaire. Les « documentaristes » ont toujours joué de cette position limite entre le réel et la fiction. Jean Painlevé, auteur de nombreux films animaliers au début du cinéma (*La pieuvre*, 1928 ; *Le vampire*, 1939 ; *L'hippocampe*, 1934) intercalait déjà, dans son superbe documentaire sur les vampires, des séquences du *Nosferatu* de Murnau sur une musique de Duke Ellington ! Jean Rouch fit la même chose en Afrique dans *La chasse au lion à l'arc* (1965) ou avec la chasse à l'hippopotame dans *Bataille sur le grand fleuve* (1951-1952). Document, certes, mais monument artistique également. Quant à Robert Bresson, dans *Au hasard Balthazar* (1966), il met en scène de façon très dramatique un âne trimbalé d'un maître à l'autre et toujours plus maltraité. La dissymétrie entre l'homme et l'animal, la violence de leurs rapports de force est, là encore, théâtralisée à l'extrême. Tous ces exemples, pris à diverses époques, prouvent bien que le documentaire animalier conjugue la nécessité d'une technologie bien particulière (voir les prouesses techniques de *Microcosmos*) et l'expression d'un système de valeurs qui est tout sauf objectif. Il n'est donc pas étonnant que soient

toujours liés l'image qu'on donne de l'animal et le statut que la société lui accorde. Entre le film *Ben-Hur* de 1925, qui exigea le sacrifice de 150 chevaux tués pendant le tournage de la fameuse course de chars, et les conditions de tournage actuelles, il faut penser à de multiples lois et décrets qui ont codifié l'usage de l'animal au cinéma. Pour ne citer qu'une de ces lois, pensons au *Cinematograph (Animals) Act* de 1937, qui légiférait déjà sur les limites de la cruauté à mettre en scène. Cela n'empêche pas bien sûr la mise en scène de la violence, quand elle fait partie du message filmique : dans *Le sang des bêtes* de Franju, en 1949, « reportage » sur les abattoirs de Paris, le sang est partout ; les ruisseaux de sang sont mis en scène de la même façon que les canaux de Paris, l'horreur des mises à mort côtoie la réelle sympathie de Franju pour ces travailleurs des abattoirs. Tout est fait pour montrer l'ambiguïté d'une ville-lumière qui a besoin du sang des bêtes pour exister. Plus récemment, *Amores Perros* (Inarritu, 2000), avec ces combats de chiens qui rythment le récit, installe ces chiens de combats comme des sortes de substituts affectifs à ces gens qui ont du mal à communiquer. L'animal y est encore prétexte, miroir pour mieux comprendre les hommes. La fameuse séquence de *La règle du jeu* de Renoir (1939) ne disait guère autre chose : quand a lieu ce meurtre quasi rituel du lapin de garenne, on pense à l'effondrement de toute cette société humaine qui lui est parallèle, et à la fin, quand l'aviateur un peu naïf se fait « tirer comme un lapin », on comprend qu'il faut que le meurtre ait lieu pour que se réinstalle l'ordre social... Nous avons à dessein mêlé les genres, cinéma de fiction et documentaire animalier, dans la mesure où, selon nous, la frontière est très mince entre les deux. L'essentiel est de constater que l'homme est encore l'enjeu et la vedette réelle des œuvres.

Retour sur la BD

Le cinéma n'a pas tué la BD, heureusement. Là encore, si l'on considère d'un peu près la BD, deux traditions continuent à l'animer : la littérature enfantine d'un côté (née surtout au XIX^e siècle, après le déclin du conte oral populaire) et la satire pour adultes, dès les premiers *Comics*. La bande dessinée a un avantage par rapport au cinéma, c'est qu'elle peut exprimer toutes les ressources de l'imagination, ce que le cinéma

ne peut pas toujours faire, malgré l'appel à tous les effets spéciaux : un canard qui parle, qui porte un chapeau et fume le cigare est plus facile à rendre en bande dessinée qu'au cinéma. On l'accepte plus facilement. Et tous les pays ont été touchés, avec, peut-être, une certaine avance de l'Angleterre (L'ours Rupert, incroyable de longévité dans le *Daily Express* depuis 1920) et des États-Unis, où règne bien sûr pendant des décennies l'incontournable Walt Disney. Tout dessinateur animalier sera amené à se positionner par rapport à Walt Disney, dans un choix d'imitation ou de rejet. Et il n'est pas facile de produire des animaux de « l'Underground », c'est-à-dire des animaux qui se rebellent contre le modèle Disney ; on y gagne parfois un procès, comme ceux des *Air Pirates* dans les années 1970. Mais certains finissent par prendre une réelle autonomie et s'adressent aux adultes, comme *Wonder Wart-Hog* (*Super-Phacochère* en français) de Gilbert Shelton, super-héros fasciste et insupportable ; ou *Panthéa* de Trina Robbins, une sorte de Panthère rose militante des années 1970. Citons aussi *Fritz the Cat* de Robert Crumb dans ces mêmes années ou, dans un autre registre, *Maus* d'Art Spiegelman, véritable tranche d'histoire puisque l'auteur y signe l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale vécue par ses parents en Pologne, avec des Juifs souriceaux, des nazis chats cruels et des Polonais en porcs... On est alors bien loin de l'univers de Disney... Chaque décennie apporte son lot de bêtes pensantes, comme les *Rats punks* de Jano dans les années 1980, ou les brebis de F'Murr (*Le génie des alpages*, 1976) qui évoluent en plein décalage social, le canard de Sokal et mille autres créatures qui comptent parmi elles une majorité de chiens (Snoopy, Pif, Milou, Kador, Cubitus, Rantanplan, etc.) et de chats (Fritz, Félix, Spooky, Moustache, Garfield, etc.), mais où s'immiscent aussi des créatures composites, ou carrément créées pour l'occasion (le célèbre Marsupilami de Franquin). Il arrive même que les animaux, des lapins en l'occurrence, sachent rejouer les meilleures scènes des plus grands films du cinéma, comme *Shining*, *Titanic*, *L'exorciste* ou le *Secret de Brokeback Mountain* (voir le site internet www.angryalien.com délirant à ce sujet).

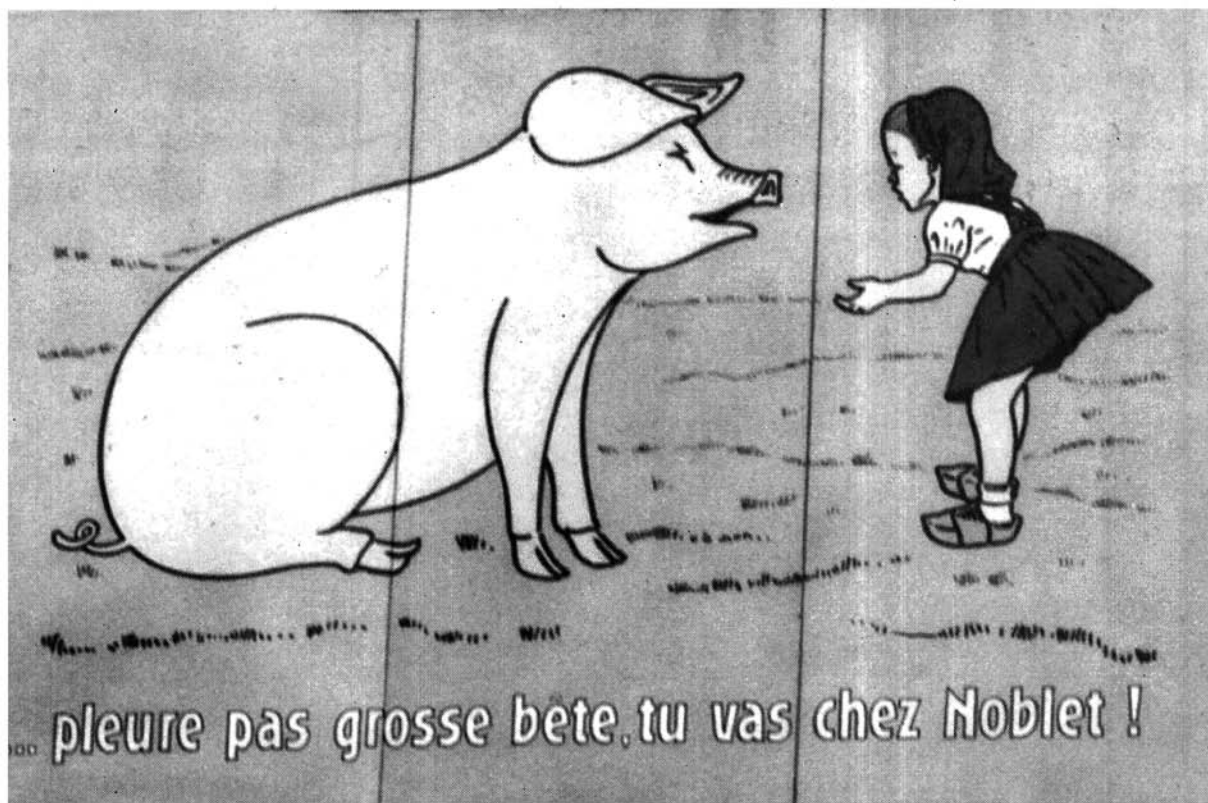
Il semble finalement que toujours et partout, l'homme ait besoin de l'animal. Il peut être un animal phobique, celui que la psychanalyse connaît bien, depuis *L'homme aux rats* et *L'homme aux loups* de Freud, devenir un monstre impressionnant (le requin anthropophage des *Dents*

de la mer) ou prendre parfois, dans le discours féminin surtout, l'allure de tout petits animaux, araignées, reptiles, insectes ou souris, aussi effrayants que les gros. Quand il ne s'agit pas de créatures manipulées un peu trop violemment par la science, comme les vaches devenues sanguinaires d'une ferme irlandaise dans *Isolation* (O'Brien, 2006). Mais il peut s'agir au contraire de l'animal contra-phobique, sous la forme d'un ours en peluche ou d'un animal de conte. Celui-ci, même effrayant en cours de récit, permet à l'enfant de surmonter ses peurs, par l'intermédiaire il est vrai de la présence rassurante du conteur, mais aussi grâce à une fin qui, en général, ramène l'ordre et la paix...

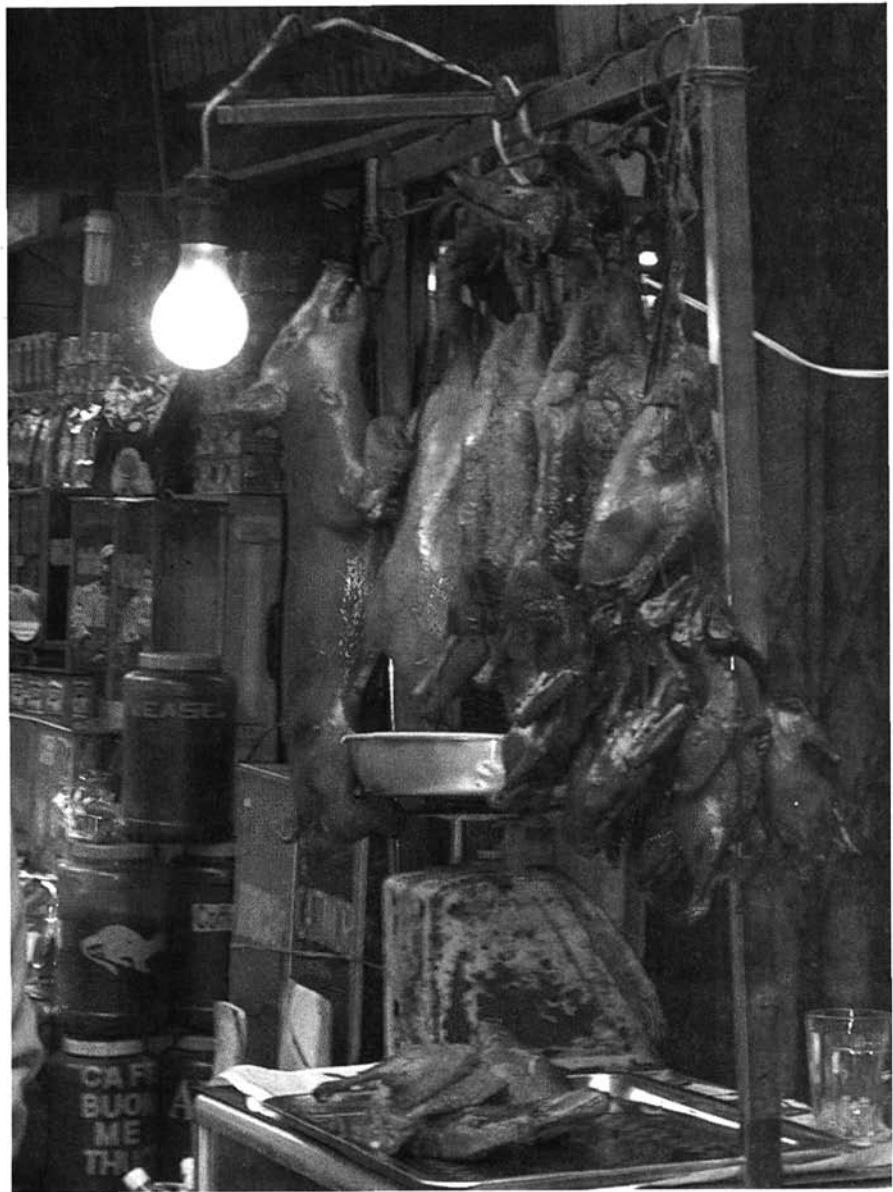
L'écrivain, le conteur, le dessinateur, le cinéaste ont la liberté absolue de faire de l'animal absolument ce qu'ils veulent, à des fins ludiques, démonstratives ou esthétiques. L'animal est matériau pur de leur création, et au moins ils ne se cachent pas pour en jouer. Pour notre plus grand plaisir... Mais force est de constater que cela ne semble pas avoir changé le regard posé sur les rapports entre les hommes et les animaux. Bien que le brouillage de pistes ait eu lieu, avec ces créatures hybrides bien à même de transcender la distinction entre l'homme et l'animal, il est resté illusoire : l'animal ne parle encore et toujours que de l'homme, de ses qualités et de ses défauts, de ses petites manies et de ses raisons de se sentir fier ou honteux d'avoir ainsi conquis la haute marche de l'échelle des êtres. Les nouvelles découvertes de la science et les nouvelles idées philosophiques amèneront-elles une autre manière d'utiliser, de dessiner et de filmer les animaux ? Il est permis de le croire, et alors il faudra bien renoncer à nous contempler dans ce miroir commode qui se contente trop souvent de nous renvoyer une image flatteuse de nous-mêmes, celle d'animaux certes, mais dotés de ce langage, de ce Logos qui, refusé aux bêtes, en fait irrémédiablement des êtres incomplets, inférieurs, de pâles reflets.

¹ « Le Loup et le Chien », par exemple, se retrouve successivement chez Ésope (*Fable* 226), chez Phèdre (III, 7) et chez La Fontaine, avec à chaque fois plus d'ampleur, un regard social plus acéré et une leçon morale plus développée.

² Les facultés intellectuelles et le potentiel émotionnel d'un individu sont censés se répercuter à la surface du cerveau, et les circonvolutions de ce cerveau façonnent le crâne en y formant des bosses çà et là. La forme du crâne pouvait donc révéler les penchants d'un individu. Actuellement, la psychologie clinique a entièrement rejeté ces anciens schémas de pensée.



Véronique Bessens



Véronique Bessens