

Sonderdruck aus:

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée

Schweizer Hefte für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft

Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Swiss Review of General and Comparative Literature

53/2024

Disturbed Faces Visages perturbés Verstörte Gesichter

Herausgegeben von / Dirigé par

Evelyn Dueck

Guillemette Bolens

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2024

Romain Bionda (Université de Lausanne)

Orcid ID 0000-0002-3142-5584

Les visages de l'identification aux autres qu'humains

Réflexions à partir de *Croire aux fauves* de Nastassja Martin
et de *Der letzte Mensch* de Philipp Weiss

Comme le rappelle l'éthologue Frans de Waal dans *L'Âge de l'empathie*, notre compréhension des états mentaux d'autrui fonctionne notamment grâce à « la synchronisation des corps »¹ : celle, externalisée ou simulée mentalement, de notre corps avec celui qui nous fait face. Toutes les parties de ce corps n'ont toutefois pas la même importance ou ne jouent pas le même rôle. S'il nous arrive de « nous fi[er] plus aux postures qu'aux expressions faciales » pour « juger l'état émotionnel » d'une personne, il semblerait que « le visage reste l'autoroute de l'émotion : il offre la liaison la plus rapide avec autrui ». En d'autres termes, « l'empathie a besoin d'un visage ».²

Il est probable que cette intelligence incarnée des corps joue aussi un rôle lorsque nous lisons un texte : nos inférences à propos des états mentaux d'un personnage et notre « empathie imaginative »³ envers lui semblent informées, voire facilitées par la description de ses mouvements et expressions faciales, par le biais d'une manière de « synchronisation des corps » imaginaire ou simulée. Si l'on en convient, on peut se demander ce qui se passe lorsque le corps de ce personnage diffère, plus ou moins radicalement, du nôtre, par exemple dans le cas des personnages d'animaux autres qu'humains.⁴ À partir de quel point cette différence est-elle en mesure de contrarier cette synchronisation imaginaire ou simulée ? Et dans quelles circonstances

1 Frans de Waal, *L'Âge de l'empathie. Leçons de la nature pour une société solidaire* [2009], trad. Marie-France de Paloméra [2010], Paris, Actes sud, coll. « Babel essai », 2011, p. 78 et 113 : « Voir les émotions d'autrui éveille nos propres émotions, et, à partir de là, nous construisons une compréhension plus avancée de la situation. »

2 *Ibid.*, p. 126 et 127-128.

3 Celle-ci peut fonctionner envers « quelqu'un que nous ne voyons pas, comme par exemple lorsque nous lisons le sort d'un personnage de *Guerre et paix*. » *Ibid.*, p. 113.

4 Les humains étant des animaux, la distinction lexicale entre « humains » et « animaux » a été contestée, au profit des expressions « animaux humains » et « animaux non humains ». Dans la mesure où cet article porte sur des œuvres interrogeant la part d'altérité de ces « non humains » (qui bien souvent partagent avec

cette différence peut-elle hypothéquer la mise en place d'une projection empathique ?

À l'ère d'un « tournant animal » de la littérature contemporaine, caractérisé par le fait que « les personnages animaux n'y apparaissent plus conçus comme des projections anthropomorphisées de l'humanité [...] mais sont désormais pris au sérieux et considérés dans leur individualité animale »⁵, il devient nécessaire de réfléchir aux manières dont les textes présentent cette individualité et suscitent des émotions en lien avec ces êtres dont les situations vécues, mais aussi les *corps*, nous sont étrangers.⁶ L'absence d'anthropomorphisation du corps d'un animal autre qu'humain peut en effet s'avérer un pari risqué du point de vue de l'empathie suscitée chez les lecteurs et lectrices, surtout si cet animal présente des « caractéristiques externes »

les humains des caractéristiques physiques, mentales, sociales), la formule < autres qu'humains > a été privilégiée.

- 5 Sophie Milcent-Lawson, « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique* 181-182 (2009), « Le récit en questions », dir. André Petitjean, § 1-2. Émilie Dardenne fait commencer la « tendance récente [...] permet[tant] de penser et de figurer les animaux pour eux-mêmes [...] avec les biographies d'animaux réels et fictifs au XVII^e et surtout au XVIII^e siècle. » *Introduction aux études animales*, Paris, PUF, 2020, p. 225.
- 6 Rappelant le célèbre article de Thomas Nagel intitulé « What Is It Like to Be a Bat? » (1974) dont l'« une des implications est que l'écart entre les corporalités humaine et animale ne peut pas être comblé [*one of the implications of his article is that the gap between human and animal embodiment cannot be bridged*] », Marco Caracciolo et Karin Kukkonen affirment que l'inclusion d'animaux dans les récits peut présenter des difficultés. Ils signalent d'une part qu'un « récit doit implémenter des stratégies incarnées capables de déstabiliser (ou de < défamiliariser >, pour utiliser un terme plus technique) la compréhension anthropocentrée du *corps* [*narrative has to implement embodied strategies that are capable of destabilizing (or < defamiliarizing >, to use a more technical term) an anthropocentric understanding of the body*] », d'autre part la difficulté à expliquer « les processus de l'imagination qui conduisent les lecteurs et lectrices à se distancer de leur expérience incarnée quotidienne afin d'entrer dans un milieu non humain [*the imaginative processes that lead readers to distance themselves from their everyday embodied experience in order to enter a nonhuman Umwelt*]. » Marco Caracciolo/Karin Kukkonen, *With Bodies. Narrative Theory and Embodied Cognition*, Columbus, The Ohio State UP, coll. « Theory and Interpretation of Narrative », 2021, p. 179-180 ; ma traduction. Sur le terme allemand « *Umwelt* », voir Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain* [1934], éd. et trad. Charles Martin-Freville, Paris, Rivages, 2010, dont titre original est *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*.

éloignées de celles des humains : « notre capacité, réelle ou supposée, à nous connecter émotionnellement avec d'autres organismes dépendrait principalement de la quantité de caractéristiques externes qui peuvent être intuitivement perçues comme homologues à celles des humains. »⁷

On peut comprendre que des œuvres suggèrent fréquemment de telles < homologues > corporelles entre les humains et les autres animaux, même lorsqu'elles préservent l'altérité de ces derniers : hormis le fait que le langage verbal incite à de tels parallèles (un même mot peut désigner des postures, des mouvements ou des parties corporelles analogues chez les humains et d'autres animaux), leur présence encourage sans doute, voire affine nos projections empathiques.⁸ Certes, ces homologues s'avèrent parfois trompeuses : le < sourire > d'un singe peut signaler de la peur et celui d'un dauphin est indifférent à toute expression. Mais c'est sans naïveté que de nombreuses œuvres littéraires jouent avec les mécanismes projectifs, en interprétant en termes humains une altérité animale pourtant désignée comme telle. Les *Dialogues de bêtes* de Colette montrent une tortue qui « *darde une tête plate aux petits yeux voltairiens* »⁹ et *Le Chant du poulet sous vide* de Lucie Rico loue d'une part les « visages animaux, moins marqués par un caractère, plus secrets », s'arrête d'autre part sur tel poulet qui « regarde de son air maussade et culpabilisateur ». ¹⁰ Ces regards suggèrent en l'occurrence l'intériorité d'un animal

7 « [...] our ability, real or supposed, to connect emotionally with other organisms would mostly depend on the quantity of external features that can intuitively be perceived as homologous to those of humans. » Aurélien Miralles/Michel Raymond/Guillaume Lecointre, « Empathy and compassion toward other species decrease with evolutionary divergence time », *Scientific Reports* 9 (2019), p. 4 ; ma trad.

8 Le refus de toute anthropomorphisation corporelle (consistant à conférer ou reconnaître à un autre qu'humain des « caractéristiques externes » humaines) est peut-être en mesure, chez certains lecteurs et lectrices, d'entretenir l'« anthropodéni », c'est-à-dire « le rejet *a priori* de traits proches des humains chez d'autres animaux ou proches des animaux chez nous. Anthropomorphisme et anthropodéni ont une relation inverse : plus une espèce est proche de nous, plus l'anthropomorphisme nous aidera à la comprendre et plus l'anthropodéni sera dangereux. En revanche, plus une espèce est éloignée de nous, plus l'anthropomorphisme risque de suggérer des similitudes contestables ». Frans de Waal, *Sommes-nous trop « bêtes » pour comprendre l'intelligence des animaux ?* [2016], trad. Lise et Paul Chemla, Paris, Actes sud, coll. « Babel essai », 2016, p. 40.

9 Colette, *Dialogues de bêtes* [1904-1964], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2021, p. 187 ; l'italique est d'origine (texte didascalique).

10 Lucie Rico, *Le Chant du poulet sous vide* [2020], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2021, p. 31 et 188.

sans qu'il ne soit besoin d'anthropomorphiser les traits de son < visage >¹¹, dont les particularités spécifiques sont conservées. Celles-ci signalent une altérité souvent considérée comme intéressante et même, à l'heure de la sixième extinction de masse que nous vivons, comme importante. Quoi qu'il en soit, le refus de l'anthropomorphisation des corps d'animaux décrits dans un texte n'implique pas forcément de renoncer aux homologues « intuitivement perçues » par les personnages humains ou par les lecteurs et lectrices.

Sans surprise, les homologues corporelles jouent également un grand rôle dans de nombreux récits de métamorphose, dans la mesure où ceux-ci mettent souvent en tension une altération physique et une continuité identitaire. Ces récits interrogent le principe de la synchronisation des corps (qui semble fonctionner le mieux entre individus de la même espèce biologique) et questionnent régulièrement la possibilité d'une identification à des êtres autres qu'humains, parfois dans une perspective éco-poétique ou zoopoétique. Nous en étudierons deux : *Croire aux fauves* (2019) de Nastassja Martin et *Der letzte Mensch (Le Dernier Être humain)*, (2020) de Philipp Weiss. Les deux « métamorphoses » racontées sont fort distinctes : défiguration physique et reconfiguration psychique consécutive à une blessure infligée

11 L'utilisation de ce terme pour qualifier la < face > d'un animal autre qu'humain est plutôt rare. Cette distinction entre le visage des humains et la face des autres êtres remonterait à l'Antiquité européenne au moins, même si l'on employait parfois l'équivalent du premier terme pour parler de singes, de chevaux, de chiens et même de poissons. La physiognomonie fait certes exception, mais « chaque espèce [y] est figée dans l'expression d'un unique sentiment, émotion ou caractère, qui est manifesté par la conformation de son corps et en particulier par la physionomie de son *prosôpon* [visage], lequel possède l'absolue fixité d'un masque. » Stavros Lazaris/Margaux Spruyt/Jean Trinquier, « Le refus du visage animal durant l'Antiquité et le Moyen Âge », dans Éric Baratay (dir.), *L'Animal désanthropisé. Interroger et redéfinir les concepts*, Paris, Sorbonne, coll. « Histoire environnementale », 2021, p. 33-51, ici p. 35 et 36. La question fait régulièrement l'objet de discussions en philosophie : voir p.ex. Françoise Armengaud, « Le visage animal : bel et bien un visage », dans Marie-José Baudinet/Christian Schlatter (dir.), *Du visage*, Lille, PU de Lille, 1982, p. 103-116 ; Élisabeth de Fontenay, « Visages (Levinas, Lavater) », *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Arthème Fayard, 1998, p. 679-691 ; Matthew Calarco, « Nul ne sait où commence ni où finit le visage. L'humanisme et la question de l'animal » [2004], trad. Hicham-Stéphane Afeissa, dans H.-St. Afeissa/Jean-Baptiste Jeangène Vilmer (éd.), *Philosophie animale. Différence, responsabilité et communauté*, Paris, Vrin, coll. « Textes clés de philosophie animale », p. 83-124 ; Laurence Devillairs, « Le visage de l'animal », *Études* 12 (2019), p. 55-63.

par un ours dans *Croire aux fauves* ; hybridation concrète avec une pieuvre dans *Der letzte Mensch*. Ce qui nous intéressera tient au fait que les protagonistes de ces deux œuvres présentent des « visages perturbés » par ce qui leur arrive, au point où l'on pourrait penser compromise « la possibilité d'une identification [des lecteurs et lectrices] avec les personnages lors de la réception ». ¹² J'aimerais montrer que cette perturbation se combine néanmoins, selon une logique différente dans les deux textes, avec une attention soutenue à la corporalité des personnages humains (mouvements, gestes) : ceux-ci ne sont pas uniquement des relais entre l'humain et l'autre qu'humain (sur le plan thématique), mais peuvent aussi fonctionner à la manière d'interfaces simulationnelles (sur le plan sensorimoteur) susceptibles d'engager les corps des lecteurs et lectrices dans la « métamorphose » vécue, concrétisée dans les visages altérés des deux protagonistes. De ce point de vue, les deux textes mettent les pouvoirs de la synchronisation des corps des lecteurs et lectrices avec ceux de personnages humains au profit de l'expérimentation imaginaire d'une altérité non humaine ou, pour être plus précis, d'une identité plus qu'humaine (celle des « fauves » ou des hybrides) et, peut-être, d'une proximité accrue avec des êtres autres qu'humains (l'ours et la pieuvre).

Nous commencerons par une analyse détaillée de *Croire aux fauves*, qui sera l'occasion de plusieurs rappels théoriques, et poursuivrons avec un commentaire plus rapide de *Der letzte Mensch*. Nous réfléchissons enfin au rôle que la synchronisation des corps peut jouer en littérature, dans le cadre actuel des écritures à dimension éco-poétique ou zoopoétique.

Visage, identité, masque

« Parce que, vous savez, le visage, c'est l'identité », suggère une psychologue du service de chirurgie maxillo-faciale de l'hôpital La Salpêtrière, à Paris, à Nastassja, Nastinka ou Nastia, la narratrice de *Croire aux fauves*, blessée au visage par un ours au Kamtchatka. En tant qu'anthropologue spécialisée dans l'étude de peuples du Grand Nord, la patiente commente :

Je voudrais lui expliquer que je collecte depuis des années des récits sur les présences multiples qui peuvent habiter un même corps pour subvertir ce concept d'identité univoque, uniforme et unidimensionnel. Je voudrais aussi lui dire

12 Guillemette Bolens/Evelyn Dueck/Martin Rueff, « Visages perturbés – Disturbed Faces – Verstörte Gesichter. Appel à communication », en ligne, Fabula.org, 2022, p. 1 : https://www.fabula.org/actualites/le-programme-de-litterature-comparee-de-luniversite-de-geneve-et_105460.php.

tout le mal que cela peut faire, d'émettre un tel verdict lorsque, précisément, la personne qui se trouve en face de vous a perdu ce qui, tant bien que mal, reflétait une forme d'unicité, et essaie de se recomposer avec les éléments désormais *alter* qu'elle porte sur le visage.¹³

Le récit explore cette tension entre le caractère prétendument « uniforme » de l'identité d'un individu et la « forme d'unicité » de son visage : si « le visage tuméfié et déchiré ne se ressemble plus », comme l'écrit Nastassja Martin dès la première page, « c'est l'indistinction qui règne, je suis cette forme incertaine aux traits disparus sous les brèches ouvertes du visage ». *Croire aux fauves* présente cet état comme « une naissance, puisque ce n'est manifestement pas une mort », qui donne lieu à une « ressaisie » particulière du soi, après avoir fait le constat qu'« il y a eu nos corps entremêlés, [qu'] il y a eu cet incompréhensible *nous* »¹⁴ constitué par une femme et un ours : « À mesure qu'il [l'ours] s'éloigne et que je rentre en moi-même nous nous ressaisissons de nous-mêmes. Lui sans moi, moi sans lui, arriver à survivre malgré ce qui a été perdu dans le corps de l'autre ; arriver à vivre avec ce qui y a été déposé. »¹⁵

Le visage de la narratrice apparaît alors comme « l'élément central de la construction d[u] personna[ge] » en même temps qu'il le « positionne [...] dans [sa] relation aux autres et définit [son] rôle et [sa] fonction dans l'intrigue ». ¹⁶ Pour les autres personnages du récit, la narratrice n'est pas seulement « défigurée », comme elle l'affirme à plusieurs reprises, mais aussi transfigurée. Par exemple, elle « incarne désormais la déesse des bois » pour une amie de sa mère qui lui « touch[e] [s]es cicatrices rouges » ; plus tard, une amie évène « pose ses yeux dans les [s]iens » pour lui expliquer qu'elle « étai[t] déjà *matukha* avant l'ours ; maintenant tu es *miedka*,

13 Nastassja Martin, *Croire aux fauves*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2019, p. 56 ; l'auteur souligne (sans précision contraire, *idem* ensuite). Plus loin : « L'unicité qui nous fascine apparaît enfin pour ce qu'elle est, un leurre. La forme se reconstruit selon un schéma qui lui est propre mais avec des éléments qui sont, eux, tous exogènes. » *Ibid.*, p. 79.

14 *Ibid.*, p. 13 et 85.

15 *Ibid.*, p. 14. Plus loin : « Je ne me ressemble plus, ma tête est un ballon griffé de cicatrices rouges et enflées, de points de suture. Je ne me ressemble plus et pourtant je n'ai jamais été aussi proche de ma complexion animique ; elle s'est imprimée sur mon corps, sa texture reflète à la fois un passage et un retour. » *Ibid.*, p. 36.

16 Bolens, Dueck et Rueff, « Visages perturbés », art. cit., p. 1.

moitié-moitié ». ¹⁷ Or, la narratrice dénonce les « interprétations réductrices voire triviales, si aimantes soient-elles », qui font « entrer coûte que coûte dans le collectif humain » cet événement qui lui est étranger et qui, manifestement, « doit être transformé pour devenir acceptable ». Avec ce type d'interprétations, « l'ours et moi devenons une fois de plus l'expression d'autre chose que nous-mêmes ». ¹⁸

Tout au long du récit, « la refiguration après la défiguration » ¹⁹ de la protagoniste se déroule à la fois sur les plans physique et psychique. Les opérations chirurgicales qu'elle subit en Russie, puis en France, accompagnent les opérations mentales reconfigurant son identité. ²⁰ La narratrice tente de « refermer les brèches ouvertes de [s]on corps, qui [la] tiennent dans une liminarité inconfortable ; et bientôt peut-être invivable », sans pour autant renoncer à « construire [d]es ponts et [des] portes entre les mondes ». ²¹ Plus concrètement, il s'agit d'une part de « résister à l'invasion » des microbes, de « reconstruire » et « fermer [s]es frontières » corporelles, d'autre part d'« all[er] au bout de la rencontre archaïque » :

Il y a eu hybridation et pourtant je suis toujours moi. Enfin je crois. Quelque chose qui ressemble à moi, les traits du masque animiste en plus : je suis *inside out*. Le fond animiste des humains *c'est* le visage déformé du masque. Moitié homme moitié phoque ; moitié homme moitié aigle ; moitié homme moitié loup. Moitié femme moitié ours. Le dessous du visage, le fond humain des bêtes, c'est ce que l'ours voit dans les yeux de celui qu'il ne devait pas regarder ; c'est ce que mon ours a vu dans mes yeux. Sa part d'humanité ; le visage sous son visage. ²²

17 Martin, *Croire aux fauves*, *op. cit.*, p. 91 et 119. « Le mot féminin évène *matukha* signifie < ourse >. Prononcer le *kh* comme la *jota* espagnole. » *Ibid.*, p. 25.

18 *Ibid.*, p. 111, 110 et 109.

19 *Ibid.*, p. 91.

20 Autrement dit, ce texte « peut [...] se lire comme le récit de la reconstruction plastique et ontologique de la jeune femme à l'issue de ce corps-à-corps [avec l'ours] ». Khalil Khalsi, « Devenirs de l'anthropomorphisme dans *Croire aux fauves* de Nastassja Martin. Une cosmologie en miroir », *XXI/XX. Reconnaissances littéraires* 3 (2022), « Faut-il en finir avec l'anthropomorphisme ? », dir. Thomas Augais/Florian Alix, p. 65-80, ici p. 67.

21 Martin, *Croire aux fauves*, *op. cit.*, p. 73 et 107 : « J'ai vu le monde trop *alter* de la bête ; le monde trop humain des hôpitaux. J'ai perdu ma place, je cherche un entre-deux. » Je passe sur les questions centrales, pour le récit, liées à la « liminarité ».

22 *Ibid.*, p. 68 et 128.

Les « traits du masque animiste »²³ font ici référence à l'ontologie que l'anthropologue Philippe Descola, ancien directeur de thèse de Nastassja Martin, prête à des collectifs extra-européens postulant notamment « qu'un dialogue avec les animaux est possible »²⁴ et que l'on peut attribuer à ces êtres « une < intériorité > [...] analogu[e] à celle que nous nous attribuons à nous-mêmes. »²⁵ La reconfiguration à laquelle procède la narratrice française de *Croire aux fauves* se passe donc aussi au niveau des relations entre humains et autres qu'humains – sur le plan cosmologique des relations entre < nature > et < culture >, entre la France et les territoires des Évènes au Kamtchatka.²⁶ En tant que comparatistes occidentaux héritiers du « grand partage » commenté par Philippe Descola²⁷, nous dirions sans doute « entre diverses cultures de la nature ».²⁸

23 Je passe sur la question de la vue et du regard (« l'ours voit dans les yeux de celui qu'il ne devait pas regarder »), qui mériterait de longs développements. Contentons-nous de remarquer que le texte y revient plusieurs fois. Par exemple : « *Le croisement de leurs regards les sauve d'eux-mêmes en les projetant dans l'altérité de celui qui fait face.* » *Ibid.*, p. 41; l'italique est d'origine.

24 *Ibid.*, p. 109.

25 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005, p. 210-211 : « Par le terme vague d'« intériorité », il faut entendre une gamme de propriétés reconnues par tous les humains et recouvrant en partie ce que nous appelons d'ordinaire l'esprit, l'âme ou la conscience – intentionnalité, subjectivité, réflexivité, affects, aptitude à signifier ou à rêver. On peut aussi y inclure les principes immatériels supposés causer l'animation, tels le souffle ou l'énergie vitale, en même temps que des notions plus abstraites encore comme l'idée que je partage avec autrui une même essence, un même principe d'action ou une même origine, parfois objectivés dans un nom ou une épithète qui nous sont communs. »

26 L'histoire a lieu au Kamtchatka en automne, en France en hiver et au Kamtchatka au printemps (2014-2015).

27 Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 114-165.

28 Stéphanie Posthumus, « État présent. L'écocritique est-elle encore possible ? », trad. Jean-Christophe Cavallin, *Fabula-LhT* 27 (2021), « Écopoétique pour des temps extrêmes », dir. J.-Chr. Cavallin/Alain Romestaing, § 41 : <https://doi.org/10.58282/lht.2847>. Stéphanie Posthumus plaide pour une écocritique « située » (§ 31) qui aborde la nature comme « réalité physique et construction sociale » (§ 6).

Un visage absent

Le visage de la narratrice attise la curiosité et la compassion des autres, mais il est peu décrit dans le récit.²⁹ Sur plusieurs photographies diffusées de l'auteurice, la blessure occasionnée par la morsure de l'ours est cachée par sa main, ce que le texte thématise d'ailleurs en explicitant plusieurs fois l'envie de le soustraire aux regards.³⁰ Cela se comprend aussi eu égard au projet littéraire et anthropologique du livre :

Le visage sous le visage des masques animistes réversibles représente moins une manière de dire que les animaux sont, au fond, des humains, qu'un moyen pratique de figurer quelque chose qui, justement, n'a pas de visage ni de définition satisfaisante : le fond commun des bêtes et des hommes, partagé par tous mais résistant à une figuration adéquate, puisque personne ne sait réellement, ni ici ni là-bas, de quoi se compose ce quelque chose d'intérieur si difficile à circonscrire.³¹

Puisque ce fond commun ne peut être < figuré >, mais seulement senti et reconnu sur un plan qui n'est pas de l'ordre du visible, il est compréhensible que *Croire aux fauves* mette l'accent sur le « visage sous le visage », qui est aussi un visage sans visage. Les premières pages du récit, qui racontent les moments ayant suivi l'attaque de l'ours, s'attardent moins sur la blessure au visage, tenue dans une certaine mesure à distance³², que sur la « prolifération

29 Même si les cicatrices sont évoquées à plusieurs reprises, par exemple lorsque la narratrice se regarde dans le miroir, « pleure [...] [s]on visage d'avant perdu », puis « décide de faire face [...] avec ce visage-là. » Martin, *Croire aux fauves*, *op. cit.*, p. 51 et 52.

30 Par exemple lorsqu'un « homme gras et transpirant » la « prend en photo » à son arrivée à l'hôpital : « L'horreur a donc bien un visage, qui n'est pas le mien mais le sien. » *Idem* lorsque la narratrice pleure avec sa mère et que son « frère [les] entoure toutes les deux et cache [leurs] visages trempés de la face du monde » – ou encore lorsqu'elle éprouve une « [e]nvie impérieuse de [s]e cacher, de couvrir [s]on visage d'un voile pour [s]e soustraire [aux] regards » des internes venus étudier son cas. *Ibid.*, p. 17, 36 et 55.

31 Nastassja Martin, « Sous le visage », *Billebaude* 15 (2019), « Fauve », p. 77-83, ici p. 81.

32 « L'ours est parti depuis plusieurs heures maintenant et moi j'attends que la brume se dissipe. La steppe est rouge, les mains sont rouges, le visage tuméfié ne se ressemble plus. » Martin, *Croire aux fauves*, *op. cit.*, p. 13. Par l'emploi des articles définis (au lieu de possessifs), les parties du corps de la narratrice semblent présentées comme des éléments externes ou étrangers ; du fait de leur succession en position thématique, ses mains et son visage peuvent être assimilés à la steppe,

incontrôlable de synapses qui envoient et reçoivent des informations plus rapidement que jamais », ainsi que sur les sens de la narratrice : « Les sons que je perçois sont démultipliés, j'entends comme le fauve, je suis le fauve. »³³

Le rapprochement entre l'humain et l'autre qu'humain ou le plus qu'humain³⁴ – la comparaison menant ici à la métaphore ou à l'identification – n'empêche pas que la perspective adoptée par le récit, narré à la première personne, soit constamment celle de la narratrice, ce qu'atteste notamment le passage racontant l'attaque de l'ours :

Il me montre les dents, sans doute a-t-il peur, moi aussi j'ai peur, mais faute de pouvoir fuir, je l'imité, je lui montre les dents. Tout va très vite ensuite. Nous entrons en collision il me fait basculer j'ai les mains dans ses poils il me mord le visage puis la tête je sens mes os qui craquent je me dis je meurs mais je ne meurs pas, je suis pleinement consciente. Il lâche prise et m'attrape la jambe. J'en profite pour dégager mon piolet [...], je le frappe avec, je ne sais pas où car j'ai les yeux fermés, je ne suis plus que sensation. Il lâche.³⁵

Les actions suivant la « collision » semblent d'autant plus indistinctes que leur succession est brouillée par l'absence de ponctuation. Afin de les comprendre, notre cerveau engage probablement, ainsi que l'ont montré plusieurs études en sciences cognitives, ce qu'il convient d'appeler une série de « simulations perceptives » utiles à notre « intelligence kinésique », c'est-à-dire à notre « faculté » de compréhension des « mouvements et [d]es gestes dans une narration ».³⁶ Comme Guillemette Bolens le signale, ce type

d'ailleurs colorée en rouge, voire acquérir le statut de décor de la scène. Le télescopage des points de vue représentés signale à sa manière la perturbation des perceptions corporelles et des représentations mentales de la narratrice, à la fois déboussolée et dépossédée d'une partie d'elle-même.

33 *Ibid.*, p. 14. Citant ce passage, Khalil Khalsi affirme que « la narratrice indique qu'il n'y a pas eu uniquement lutte physique [avec l'ours], mais d'emblée inter-pénétration des mondes et fusion d'intériorités » Khalsi, « Devenirs de l'anthropomorphisme dans *Croire aux fauves* de Nastassja Martin », art. cit., p. 71. Il renvoie à « < S'ouvrir à la perméabilité du monde. > Entretien avec Nastassja Martin », *Spirale* (2020) : <https://magazine-spirale.com/2020/06/22/nastassja-martin-souvenir-a-la-permeabilite-du-monde/>.

34 Plus qu'humain, dans la mesure où le terme « fauve » désignerait « le fond commun des bêtes et des hommes » : voir Martin, « Sous le visage », art. cit.

35 Martin, *Croire aux fauves*, op. cit., p. 136.

36 Guillemette Bolens, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS, coll. « Bibliothèque d'Histoire de la Médecine et de la Santé », 2008, p. 12.

d'opérations cognitives est mis en œuvre aussi bien dans la vie de tous les jours que « lorsque nous lisons (ou entendons) une information kinésique dans la littérature, par exemple lorsque nous comprenons un geste fictionnel, la démarche d'un personnage ou un verbe d'action. »³⁷ Il ne s'agit pas uniquement de savoir ce que ces verbes d'action signifient dans la langue, mais aussi ce qu'ils « signifient corporellement, ce qui suppose une connaissance multimodale de nature kinesthésique, proprioceptive et visuomotrice. » Autrement dit, la compréhension d'un récit « repose sur le savoir corporel du lecteur, fondé en partie sur son schéma corporel et sa mémoire sensorimotrice ».³⁸ Ces simulations perceptives peuvent même conduire des lecteurs et lectrices à ce que Pierre-Louis Patoine appelle une « résonance somesthésique », c'est-à-dire à éprouver « des sensations extéroceptives [...] du chaud, du froid, de la pression et du tact, [...] proprioceptives qui proviennent des muscles, des tendons et des articulations, ou [...] nociceptives qui ont un rapport avec la douleur physique ». Cela ne veut pas dire qu'est annulée la distinction entre le fait de percevoir quelque chose et de l'imaginer³⁹, mais que « la perception, l'imagination et l'hallucination sont des comportements découlant de l'activation d'un même patron neuronal à des intensités variables. »⁴⁰ Pour résumer, notre faculté d'imaginer est informée par notre expérience corporelle du monde.

Ce que j'aimerais souligner avec ces quelques rappels théoriques est la grande place que *Croire aux fauves* ménage aux sensations corporelles de sa narratrice, depuis l'accident, les soins médicaux qui suivent⁴¹ et jusqu'à la « métamorphose »⁴². De ce point de vue, celle-ci s'avère d'ailleurs entamée

37 « [...] when we read (or hear) kinesic information in literature, for instance when we understand a fictional gesture, a character's gait, or an action verb. » Guillemette Bolens, « *Kinesis in Literature and the Cognitive Dynamic of Gestures in Chaucer, Shakespeare, and Cervantes* », *Costellazioni. Rivista di lingue e letteratura* 5 (2018), « Narrative and the Biocultural Turn », dir. Hannah Chapelle Wojciehowski/Vittorio Gallese, p. 81-103, ici p. 83 ; ma trad.

38 Bolens, *Le Style des gestes, op. cit.*, 2008, p. 19 et 25.

39 Distinction à laquelle tiennent notamment des théoriciens de la lecture comme Jean-Paul Sartre (*L'Imaginaire*, 1940), Wolfgang Iser (*Der Akt des Lesens*, 1976) et Vincent Jouve (*L'Effet-personnage dans le roman*, 1992).

40 Pierre-Louis Patoine, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique. Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, Lyon, ENS, coll. « Signes », 2015, p. 9 et 150.

41 Par exemple : « je sens une piqûre dans mon bras immobilisé, puis d'un coup tout s'arrête, les lumières valent ». Martin, *Croire aux fauves, op. cit.*, p. 18.

42 Le récit est dédié « [à] tous les êtres de la métamorphose, ici et là-bas. » Le verbe « métamorphoser » est notamment utilisé pour qualifier les personnes ayant

avant l'accident. Outre que les recherches en anthropologie de la narratrice auraient « préfigur[é] » sa « rencontre avec l'ours »⁴³, la randonnée qui la précède est introduite ainsi : « Sous ma forme fauve je marche sur la plaine d'altitude. [...] Le pas est délié, souple et rapide. »⁴⁴ La démarche et l'allure de la narratrice mènent à la « collision » et signalent l'altération à venir : sa « forme » indique un changement d'état et l'article « le » met à distance un « pas » qui est le sien. Des modifications sensorielles ou corporelles caractérisent encore les rêves de la narratrice, par exemple lorsque celle-ci fait l'expérience d'un « ralenti [...] qui englue les membres » : « je cours, je rampe, je dois me servir de mes mains qui s'agrippent par terre comme un quadrupède pour essayer d'accélérer l'allure, la porte se rapproche, j'escalade presque le sol à l'horizontale [...]. »⁴⁵ Dans un autre rêve, la narratrice plonge dans une rivière et voit ses « bras » se transformer dans l'eau en des « plumes jaunes et rouges ».⁴⁶ Eu égard à ce qui précède, c'est sans surprise que les dernières lignes du texte, qui marquent un nouveau seuil – le commencement de l'écriture d'un livre (sans doute *Croire aux fauves*) –, transcrivent des mouvements : « Je retourne m'asseoir à ma table. Je dépose mes carnets de terrain à côté de moi, à portée de main. C'est l'heure. Je commence à écrire. »⁴⁷

Les nombreuses scènes où sont décrits les mouvements, les gestes et les sensations physiques de la narratrice sollicitent < l'intelligence kinésique > des lecteurs et lectrices, qui en produisent une simulation mentale. De ce point de vue, il n'est pas indifférent que le corps de la narratrice demeure humain de bout en bout – que sa < métamorphose > ne consiste que localement (par

effectué des « voyages d'un monde à l'autre » : « Je pense à tous ces êtres qui se sont enfoncés dans les zones sombres et inconnues de l'altérité et qui en sont revenus, métamorphosés, capables de faire face à < ce qui vient > de manière décalée, ils font à présent avec ce qui leur a été confié sous la mer, sous la terre, dans le ciel, sous le lac, dans le ventre, sous les dents. » Après une nouvelle opération de son « corps après l'ours », la narratrice remercie les « mains citoyennes [de la chirurgienne] qui cherchent des solutions aux problèmes de fauves. Ses mains qui composent avec le souvenir d'un ours dans ma bouche, qui participent à l'altération de mon corps déjà hybride. » Elle remarque alors : « Guérir de ce combat n'est pas seulement un geste de métamorphose aut centrée. C'est un geste politique. Mon corps est devenu un territoire où des chirurgiennes occidentales dialoguent avec des ours sibériens. » *Ibid.*, p. 9, 140-141, 76, 77 et 78.

43 *Ibid.*, p. 86.

44 *Ibid.*, p. 61.

45 *Ibid.*, p. 67.

46 *Ibid.*, p. 134.

47 *Ibid.*, p. 151.

exemple dans des rêves) dans une transformation de son apparence ou de ses facultés. En effet, l'importance prise tout au long du texte par la corporalité humaine maintient la possibilité d'un accordage corporel des lecteurs et lectrices avec ce qu'ils imaginent de la narratrice. Ce maintien contribue sans doute à l'efficacité de ce récit d'une altération physique et psychique, qui raconte l'histoire d'un « ours qui débarque à la Salpêtrière par l'intermédiaire d[u] corps »⁴⁸ d'une femme et le parcours d'une anthropologue occidentale devenue « *miedka*, moitié-moitié ». ⁴⁹ Sans nier la « différence fondamentale entre empathie sensori-motrice et identification psychologique »⁵⁰, il est permis de penser que celle-là (l'empathie sensorimotrice avec la protagoniste imaginée) peut, d'une manière ou d'une autre, favoriser celle-ci (l'identification à la narratrice) : projection ou immersion facilitée dans certaines situations, empathie ou sentiment de proximité accru avec le personnage ou la personne, éventuelle adhésion aux propos tenus renforcée, etc. Dans cet entraînement de l'empathie corporelle des lecteurs et lectrices, on peut voir une manière d'invitation à accompagner de près cette « *matukha* [ourse] qui descend dans sa tanière pour passer l'hiver et reprendre ses forces vitales. »⁵¹

Le fait que *Croire aux fauves* a été adapté au théâtre peut être interprété comme une preuve de la place laissée au corps humain dans ce récit. L'affiche du spectacle va plus loin que le texte en proposant un photomontage d'une véritable hybridation entre le corps d'une femme et la tête d'un ours : la femme est assise sur le sol, son genou droit ramené à hauteur des épaules, sa tête d'ours posée dessus – posture qui peut conduire à conférer au visage de l'animal un air pensif.⁵² Le fait d'absenter le visage de l'humaine semble néanmoins conforme avec la manière dont le texte propose d'expérimenter la < métamorphose > de la protagoniste : son visage étant le lieu d'une perturbation, c'est surtout avec le reste de son corps que se produit la synchronisation des lecteurs et lectrices. Si le spectacle rappelle à sa façon que le caractère

48 *Ibid.*, p. 52.

49 *Ibid.*, p. 119 : « Tu sais ce que ça veut dire ? Ça veut dire que tes rêves sont les siens en même temps que les tiens. » Plus loin : « Les *miedka*, quand ils reviennent de l'autre côté, il faut les éviter. » « Chez nous, on pense que les *miedka*, il faut les éviter [...]. Parce qu'elles ne sont plus tout à fait elles-mêmes, tu vois ? Parce qu'elles portent la part de l'ours en elles. » *Ibid.*, p. 130 et 131.

50 Patoine, *Corps/texte*, op. cit., p. 86.

51 Martin, *Croire aux fauves*, op. cit., p. 89-90.

52 Cela malgré la différence de taille et d'orientation des deux corps assemblés. Voir : <https://theatredebeaune.com/croire-aux-fauves/>.

plurisensoriel de notre expérience du monde nourrit notre imagination⁵³, en mettant par exemple à profit la musique et d'autres effets sonores pour « faire voir par le son »⁵⁴, il semble important de relever la grande confiance accordée au texte. Le dossier de presse précise en effet que la narratrice de *Croire aux fauves* « délie ses pensées comme des sensations sans distinguer l'intellect du ressenti physique, sa parole est physique. »⁵⁵ Concentrons-nous désormais sur cet aspect.

Voix : appropriation, défamiliarisation, incarnation

La dimension physique de la parole est particulièrement exploitée par Philipp Weiss dans sa pièce de théâtre *Der letzte Mensch* (2020). Cette œuvre propose trois scénarios concurrents de l'avenir : l'« effondrement [*Kollaps*] », la « transcendance [*Transzendenz*] » et l'« utopie [*Utopie*] ». Ces trois scénarios sont en quelque sorte incarnés par le corps du personnage, Liv van der Meer, qui en propose une manière de métaphorisation. Dans le premier scénario, Liv est une humaine sur un radeau à la dérive sur la mer, où elle meurt noyée. Dans le deuxième, Liv est une cyborg comprenant les humains comme « ces êtres intermédiaires ensorcelés [:] plus des animaux, chassés pour toujours du paradis de l'ignorance, et pourtant pas encore des dieux qui perdurent ». ⁵⁶ Devenue précocement « l'enfant du futur » en ayant « vaincu la mort, cette horrible maladie héréditaire »⁵⁷, Liv dérive dans l'espace, loin de la planète Terre, où son « corps d'androïde commence à se décomposer »⁵⁸,

53 En effet, « penser au concept de < chien > provoquerait l'activation d'informations multimodales : le son du jappement, la couleur et la forme d'un chien, la texture de sa fourrure, les émotions impliquées dans nos interactions avec lui. » Patoine, *Corps/texte*, op. cit., p. 146.

54 Anonyme [Cie Ume Théâtre], *Croire aux fauves de Nastassja Martin* [Dossier de presse], en ligne sur le site de la compagnie, s. d., p. 5 : https://www.umetheatre.com/wp-content/uploads/Dossier_CAF_22_23.pdf.

55 *Idem*.

56 « [...] *dass wir diese verwunschenen Zwischenwesen sind – keine Tiere mehr, für immer vertrieben aus dem Paradies der Unwissenheit, und noch keine Götter, die überdauern.* » Philipp Weiss, *Der letzte Mensch*, Berlin, Suhrkamp, coll. « Theatertext », 2020, non paginé [24] ; ma trad., *idem* ensuite.

57 « *Das Kind der Zukunft. [...] Wir haben diese scheußliche Erbkrankheit, den Tod, überwunden.* » *Ibid.*, n. p. [25].

58 « *Livs Androidenkörper beginnt sich zu zersetzen.* » *Ibid.*, n. p. [31].

ainsi que le spécifie le texte didascalique.⁵⁹ Dans le troisième scénario, Liv a bénéficié d'une « symbiogenèse artificielle »⁶⁰ et s'est métamorphosée en une créature marine :

Une chimère, en partie pieuvre, en partie corail, en partie machine, en partie humaine, dérive dans les profondeurs de l'océan. La structure de son corps suit celle de l'octopode invertébré. Les polypes coralliens poussent en colonies, ici et là, sur la peau gluante, comme des jardins colorés et charnels. L'humain se manifeste au niveau de la tête qui pourtant, sans os crânien, est molle et ne conserve pas sa forme, au niveau de quelque tentacule qui rappelle une jambe ou un bras humain et au niveau de ce qui se présente comme un tronc, même si celui-ci est rudimentaire, avec deux seins comme réminiscences du mammifère.⁶¹

La métamorphose est ici accomplie, puisque l'ancien mammifère meurt à la façon d'une pieuvre, après avoir pondu des « œufs » dont « éclosent d[e] minuscules créatures ».⁶²

Nous passerons sur les enjeux qu'une telle description présente sur les plans du « théâtralisable » et des diverses « manières de lire les textes dramatiques »⁶³ : cela dépasserait de loin le cadre de cet article. Je me contenterai de signaler que la lecture *comme théâtre* de ce passage (le fait de l'imaginer sur la scène d'un théâtre : opération ordinaire, quoique facultative), peut conduire à poser la question de la façon dont une comédienne incarnerait ou non la créature marine dans le réel d'un spectacle et, dès lors, à réinvestir cette

59 Réponse à une question quant à l'usage des italiques, posée par la personne ayant expertisé anonymement cet article : les italiques des didascalies de la pièce sont conservés dans la traduction française ; comme le veut l'usage, les citations de l'allemand sont en italique et les didascalies d'origine sont donc basculées en romain, pour conserver le contraste avec le reste du texte de la pièce.

60 « [...] *künstliche Symbiogenese* ». *Ibid.*, n. p. [58].

61 « Eine Chimäre, teils Oktopus, teils Koralle, teils Maschine, teils Mensch, treibt in der Tiefsee. Die Struktur des Körpers folgt der des wirbellosen Oktopoden. Die Korallen-Polypen wachsen in Kolonien, da und dort, auf der glibberigen Haut wie farbige, fleischliche Gärten. Das Menschliche zeigt sich am Kopf, der jedoch, ohne Schädelknochen, weich ist und seine Form nicht hält, an manchem Tentakel, der an ein menschliches Bein oder an einem Arm erinnert, und am doch, wenn auch rudimentär vorhandenen Rumpf, mit zwei Brüsten als Reminiscenzen des Säugetiers. » *Ibid.*, n. p. [43].

62 « Eier » ; « schlüpfen die winzigen Kreaturen ». *Ibid.*, n. p. [61].

63 Voir Romain Bionda, *Manières de lire les textes dramatiques. Métacritique, historiographie, théorie (XIX^e-XXI^e siècles)*, Université de Lausanne, 2021.

créature avec une corporalité humaine dont elle s'avère dépourvue en tant que personnage, en particularité au niveau des membres inférieurs.⁶⁴

Il s'agira plutôt de remarquer que la corporalité humaine du personnage, complète au début de la pièce, est ensuite réduite à son visage et finalement à sa voix.⁶⁵ En effet, *Der letzte Mensch* s'ouvre sur l'image de Liv qui « rame, paniquée, avec une pagaie improvisée. Elle ne cesse de regarder derrière elle, morte de peur. »⁶⁶ Cette partie se termine par sa noyade, avec un corps « plein d'eau » qui « se courbe pour une dernière révérence ». ⁶⁷ Cette image indique sa mort et annonce, à l'échelle de la pièce, la mise en retrait du corps humain. Le deuxième scénario s'ouvre en effet en concentrant principalement l'attention sur le visage de Liv :

Elle reprend conscience, cherche de l'air comme quelqu'un qui, échappant à l'asphyxie, émerge de la mer. Ses yeux sont fermés, comme s'ils étaient collés.

L'alarme s'arrête. Elle retient sa respiration. Pendant quelques instants, le silence est absolu.

LIV. – Moi.

On entend une respiration et un battement de cœur. Elle dérive à travers l'espace.

VOIX DE LIV. – Où désormais ? Qui désormais ? Quoi ?

*Elle ouvre les yeux. Les pupilles sont dilatées.*⁶⁸

64 On pourrait recourir à des effets spéciaux ou mobiliser la virtuosité de la praticienne qui « change de figure » – pour citer Molière, « Notes et variantes », *Le Festin de Pierre* [*Don Juan ou le Festin de Pierre*] [1682, 1683], *Œuvres complètes II*, éd. Georges Forestier/Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 1650-1666, ici p. 1664 – ou même s'économiser toute représentation scénique, les didascalies pouvant très bien être récitées oralement ou passées sous silence.

65 Cette progression entre en tension avec la déclaration liminaire, selon laquelle il serait possible de « mettre en scène [les trois scénarios] parallèlement ou successivement [*parallel oder hintereinander* [...] *inszenieren*] » Weiss, *Der letzte Mensch*, *op. cit.*, n. p. [3].

66 « Liv rudert, panisch, mit einem improvisierten Paddel. Sie blickt immer wieder in Todesangst hinter sich. » *Ibid.*, n. p. [5].

67 « *Der Körper saugt sich voll mit Wasser. Und krümmt sich zu einer letzten Verbeugung.* » *Ibid.*, n. p. [17].

68 « Sie kommt zu Bewusstsein, schnappt nach Luft, wie eine, die, dem Erstickten entkommen, aus dem Meer auftaucht. Ihre Augen sind geschlossen, wie verklebt. / Der Alarm setzt aus. Sie hält den Atem an. Für einige Augenblicke ist die Stille absolut. / *Liv. – Ich.* / Atmung und Herzschlag sind zu hören. Sie driftet durch den Raum. / *Livs Stimme. – Wo nun? Wer nun? Was?* / Sie öffnet ihre Augen. Die Pupillen sind weit. » *Ibid.*, n. p. [19].

Ensuite, un accident provoque la séparation de sa tête et de son corps :

*La tête de Liv flotte dans l'espace, entourée de débris spatiaux.
Ses yeux s'ouvrent, se tournent avec étonnement ci et là, aussi complètement que possible. Elle ne peut pas tourner la tête, car elle n'a plus de cou.*⁶⁹

Si nous pouvons parfois y voir de l'« espoir », ce « visage » se révèle au sens propre « décomposé ».⁷⁰ Liv fusionne ensuite avec d'autres Liv, également perdues dans l'espace, pour former « La Noosphère, le réseau cosmotechnique de la pensée »⁷¹, à son tour pourvue d'un visage qu'on pourrait dire recomposé : « Du bruit, les voix s'élèvent désormais en chœur. Le visage sourit. Les dents sont grandes et blanches. »⁷² Cette progression, qui est aussi une réduction du corps du personnage, laisse enfin, dans le troisième scénario, la place à la voix de la créature marine, qui « ne sonne pas humaine », si bien que c'est la créature, « ce qui n'est-plus-humain, qui parle aux humains ».⁷³ Celle-ci se présente alors comme l'une des « voix de l'agora des espèces, d'un grand rassemblement, d'un parlement symbiotique de la Terre, où l'humain [...] aurait exactement une voix. Pas plus ! »⁷⁴

La dimension vocale du texte s'avère importante thématiquement, mais aussi formellement : *Der letzte Mensch* consiste presque entièrement en un long monologue. Cela impose de prêter attention à la subvocalisation des lecteurs et lectrices, c'est-à-dire aux phénomènes de prononciation mentale, qui peuvent aller jusqu'au fait d'entendre sa propre voix en lisant. On peut faire l'hypothèse que cela encourage ce que Pierre-Louis Patoine appelle la « communion vocale » avec le texte, qui « permet de faire l'expérience d'un corps sensible différent du soi, émergeant de la rencontre entre le corps-esprit du lecteur et le texte. »⁷⁵ Ce phénomène existe bien sûr avec *Croire*

69 « Livs Kopf schwebt im All, umgeben von Weltraumschrott. / Ihre Augen öffnen sich, drehen sich staunend dahin und dorthin, so weit es eben geht. Den Kopf kann sie nicht wenden, denn es fehlt dazu der Hals. » *Ibid.*, n. p. [35].

70 « Es ist Hoffnung in ihrem zersetzten Gesicht. » *Ibid.*, n. p. [34].

71 « Die Androiden-Livs verbinden sich mit der Noosphäre, dem kosmotekhnischen Netz des Denkens. » *Ibid.* n. p. [40].

72 « Aus dem Rauschen erheben sich die Stimmen nun als Chor. Der Kopf lächelt. Die Zähne sind groß und weiß. » *Ibid.*, n. p. [39].

73 « Die Stimme [...] klingt nicht menschlich. Es ist das Nicht-mehr-Menschliche, das zu den Menschen spricht. » *Ibid.*, n. p. [45].

74 « [...] Stimmen in der Agora der Arten, einer großen Versammlung, einem symbiotischen Erdparlament, in dem der Mensch, als Mensch, genau eine Stimme hätte. Mehr nicht! » *Ibid.*, n. p. [57-58].

75 Patoine, *Corps/texte, op. cit.*, p. 99.

aux fauves. Dans *Der letzte Mensch*, il est mis au profit d'un décentrement plus radical, dans la mesure où nous prêtons en quelque sorte notre appareil phonatoire, par le biais de la subvocalisation, à un personnage – Liv van der Meer – dont la voix humaine s'altère.⁷⁶ Nous sommes ainsi amenés, en lisant, à expérimenter en imagination une défamiliarisation corporelle : après nous être approprié la voix du personnage humain durant le premier scénario, nous finissons par incarner en pensée la voix de « ce qui n'est-plus-humain » (et qui s'adresse aux humains) – peut-être même en lui cherchant une tonalité ou un accent spécifique. Le texte caresse alors le rêve de nous faire éprouver « la pensée tentaculaire [qui] n'a pas seulement lieu dans la tête, mais surtout dans les tentacules, dans ces organes sensoriels tactiles et parcourus de cellules cérébrales qui pensegoûtent et tâtonnesongent et communiquent entre elles comme des compagnons étroitement unis. »⁷⁷

Ce mécanisme de défamiliarisation corporelle fonctionne d'autant mieux, peut-être, que le texte organise la progressive inhibition de notre < intelligence kinésique > et sollicite par ailleurs, à plusieurs reprises, notre intérêt instinctif pour les visages, qu'il satisfait de moins en moins : d'abord en décrivant celui de Liv, haletant dans l'espace ; puis en esquissant rapidement celui d'une entité abstraite, La Noosphère ; enfin en évoquant celui de la créature marine, qui « ne conserve pas sa forme » et que l'« *on fixe avec horreur ou fascination* ».⁷⁸ Notre prononciation mentale du texte perdure en revanche, qui garantit en quelque sorte le maintien d'un lien avec ce personnage s'exprimant continuellement en < je >.

Correspondances corporelles interespèces ?

Pour conclure et ouvrir

En raison de sa silhouette, notamment, l'ours s'avère particulièrement facile à anthropomorphiser.⁷⁹ D'anciens peuples d'Europe l'auraient d'ailleurs vu

76 Le fait qu'il s'agit *stricto sensu* de trois versions d'un même personnage n'invalide pas l'observation qui suit, qui porte sur le parcours offert aux lecteurs et lectrices.

77 « *Das tentakuläre Denken findet nicht nur im Kopf, es findet vor allem in den Fangarmen statt, in diesen taktilen, mit Gehirnzellen durchsetzten Sinn-Organen, die denkschmecken und tastdenken und untereinander kommunizieren wie eng verwachsene Gefährten.* » Weiss, *Der letzte Mensch*, op. cit., n. p. [45].

78 « *Man starrt in Entsetzen oder Faszination auf die hybride Kreatur.* » *Idem*.

79 Je restreins ici ce dernier terme à l'apparence physique. Une forme humanisée est sans doute mieux susceptible d'accueillir des projections anthropomorphiques concernant d'autres aspects.

comme un « parent de l'homme ». ⁸⁰ Il n'est peut-être pas indifférent que l'expérience racontée par Nastassja Martin, où un animal reconnaît « [s]a part d'humanité » en regardant « dans les yeux » d'une humaine, implique un ours, tandis que celle racontée par Val Plumwood dans *The Eye of the Crocodile* (*L'Œil du crocodile*, 2012) implique un reptile. ⁸¹ La philosophe explique : « En regardant dans l'œil du crocodile, je me suis rendu compte que ma planification d'excursion en amont de la rivière n'avait pas prêté assez d'attention à cet aspect important de la vie humaine [:] ma propre vulnérabilité d'être animal comestible. » ⁸² Le crocodile confronte l'humain aux rapports de prédation auxquels nous ne saurions échapper et qui constituent également notre « être », ce qui conduit à remettre en cause la séparation ontologique entre les animaux humains et autres qu'humains. Ces rapports ne sont pas absents de *Croire aux fauves* ⁸³, mais il se trouve que l'ours offre aussi l'occasion de réfléchir au « fond humain des bêtes » ⁸⁴, que le récit de

80 « En Europe [...], aux époques historiques [jusqu'à l'époque féodale], seuls trois animaux sont vraiment pensés comme entretenant avec l'être humain des liens de ressemblance, de proximité ou de parenté : l'ours, le cochon et le singe. » Michel Pastoureau, *L'Ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2007, p. 87.

81 La proximité avec l'espèce humaine est toute autre : « Si les gens peuplent leurs maisons de carnivores à fourrure et non, disons, d'iguanes ou de tortues – qui exigent pourtant moins d'attentions –, c'est que les mammifères nous fournissent ce qu'aucun reptile ne nous donnera jamais : une sensibilité émotionnelle. » De Waal, *L'Âge de l'empathie*, op. cit., p. 115.

82 « [...] as I looked into the eye of the crocodile, I realised that my planning for this journey upriver had given insufficient attention to this important aspect of human life, to my own vulnerability as an edible, animal being. » Val Plumwood, *The Eye of the Crocodile*, éd. Lorraine Shannon, Canberra, Australian National University E Press, 2012, p. 10 ; ma trad. Sur les apports philosophiques de l'autrice, voir notamment Nathalie Grandjean, « Croquée par le crocodile. Vivre, manger, mourir avec Val Plumwood », *Critique* 922 (2024), « L'écoféminisme est de retour », p. 223-232.

83 Par exemple lorsque la narratrice boit « un verre de sang chaud (pour la force) lorsque nous avons tué le renne. » Martin, *Croire aux fauves*, op. cit., p. 106.

84 Cette question est formulée aujourd'hui de plusieurs manières en Occident. Par exemple, Baptiste Morizot écrit, au sujet d'un loup qui le « regarde dans les yeux », qu'un tel « eye-contact révèle ce que ces animaux comprennent de ce que nous sommes. Ils nous attribuent une intériorité, nous qui peinons tant à leur rendre cette politesse, que leur geste pourtant appelle : il n'y a qu'une intériorité pour en reconnaître une autre, parmi les rochers, les forêts, les nuages. » Baptiste Morizot, « Rencontres animales. Voir un loup d'homme à homme », *Vacarme*

Nastassja Martin travaille à plusieurs niveaux, en faisant se rencontrer les cosmologies des peuples français et évène.⁸⁵ C'est sans doute ce qui fait dire à Khalil Khalsi que Nastassja Martin « ne s'oppose pas à l'anthropomorphisme : son écriture démontre toute la nécessité de ce biais cognitif ». Le chercheur signale chez elle « au moins deux types d'anthropomorphismes : un premier, projectif et nécessaire, et un autre, [...] réciproque, [...] qui désavoue l'exceptionnalisme humain pour créer une communauté de devenir. »⁸⁶

Or, il importe de voir que le récit de Nastassja Martin ne spéculé pas sur les états mentaux de l'animal autre qu'humain : « Qui peut dire ce qu[e l'ours] porte en lui, ce qu'il sent [...] ? » Il ne joue pas non plus la carte des correspondances physiques, hormis peut-être au moment de l'accident, lorsque l'ours « montre les dents » à la narratrice, qui en retour « l'imite [:] je lui montre les dents ».⁸⁷ L'image peut prêter à sourire ou stupéfier, surtout si l'on a déjà eu l'occasion de mesurer sa propre masse corporelle à celle d'un ours ou si l'on a en tête des œuvres qui l'exaltent, par exemple *The Grizzly King* (*Le Roi grizzli*, 1916) de James Oliver Curwood, où le grizzli Thor est décrit comme ayant « deux crocs supérieurs, aiguisés comme des pointes de stylet,

70 (2015), « Bêtes à penser », dir. Adèle Ponticelli, p. 204-227, ici p. 210. Sur le *topos* des scènes de rencontre avec un animal autre qu'humain dans la littérature française contemporaine, voir Sophie Milcent-Lawson, « Rencontrer un animal : renouvellement d'un topos littéraire à l'ère de l'anthropocène », dans Riccardo Barontini/Sara Buekens/Pierre Schoentjes (dir.), *L'Horizon écologique des fictions contemporaines*, Genève, Droz, coll. « Romanica Gandensia », 2022, p. 78-92.

85 Cela complexifie l'usage du vocabulaire : « au sein d'un référentiel animiste par exemple, attribuer à un jaguar une subjectivité similaire à celle de l'humain ne saurait être considéré comme de l'anthromorphisme ». Bien sûr, l'« anthropomorphisme [...] s'indexe [...] sur un état donné des connaissances et croyances concernant ce qui distingue l'humain d'autres animaux ». Marie Cazaban-Mazerolles, « Anthropomorphisme, anthropodéni et anthropocentrisme. Aspects théoriques et enjeux littéraires de la fin du XIX^e siècle à nos jours », *XXI/XX. Reconnaissances littéraires* 3 (2022), « Faut-il en finir avec l'anthropomorphisme ? », dir. Thomas Augais/Florian Alix, p. 29-43, ici p. 35 et 29.

86 Khalsi, « Devenirs de l'anthropomorphisme dans *Croire aux fauves* de Nastassja Martin », art. cit., p. 66. Nastassja Martin proposerait de « prendre acte de l'inévitabilité des projections avant de déployer des stratégies d'inversion et de détournement, dont l'objectif est à la fois de révoquer l'exceptionnalisme humain et de faire naître un possible espace d'intersubjectivité. » *Ibid.*, p. 80.

87 Martin, *Croire aux fauves*, op. cit., p. 84 et 136.

[...] aussi longs qu'un pouce humain ». ⁸⁸ Toutefois, le réflexe d'« imitation » de Nastassja Martin dit quelque chose de la compréhension instinctive, par un individu, de certains signaux expressifs propres à une autre espèce. À ce sujet, Frans de Waal évoque par exemple une « étude montra[nt] des dauphins imitant les spectateurs qui se tenaient près de leur bassin sans avoir été dressés à reproduire un comportement spécifique » ⁸⁹ et signale que nous comprenons mal la « cartographie » ⁹⁰ de ces correspondances corporelles entre espèces différentes. Il reste que la synchronisation des corps fonctionne probablement mieux au sein d'une même espèce et que c'est bien dans ce cadre qu'elle est mise à profit par le récit de Nastassja Martin. Celui-ci ne cherche pas à provoquer d'empathie sensorimotrice avec l'ours ni d'identification avec ce dernier, mais plutôt à approcher les « fauves », voire à y faire « croire ». À ce niveau plus qu'humain, l'altérité des autres animaux perd alors, peut-être, une partie de son irréductibilité.

Travailler l'identité de l'espèce humaine s'avère un enjeu majeur de nombreux textes contemporains qui espèrent, plus ou moins explicitement, proposer d'autres relations au « vivant ». Certaines conceptions de l'identité humaine paraissent en effet de vrais obstacles à la considération des autres animaux. Selon les études dont Frans de Waal se fait l'écho, « l'identification aux autres ouvre la porte à l'empathie, son absence la ferme ». ⁹¹ Or, l'identification aux autres animaux ne va pas de soi. Pour la faciliter, de nombreux artistes ont recours à « un certain anthropomorphisme [...] de rigueur », grâce auquel « l'altérité [des autres qu'humains est] rendue assimilable ». ⁹² Des études montrent en effet que « les attributions anthropomorphiques

88 « *His two upper fangs, sharp as stiletto points, were as long as a man's thumb [...].* » James Oliver Curwood, *The Grizzly King. A Romance of the Wild* (1916, 1918), éd. Suzanne Shell, Project Gutenberg, 2004, n. p. : <https://www.gutenberg.org/files/10977/10977-h/10977-h.htm#CH1> ; ma trad.

89 « Un homme agitait les bras : les dauphins mobilisaient spontanément leurs nageoires pectorales. L'homme levait une jambe : ils sortaient leur queue de l'eau. C'est une fantastique démonstration de correspondance corporelle [...]. » De Waal, *L'Âge de l'empathie, op. cit.*, p. 85.

90 « L'anatomie des éléphants diffère tant de la nôtre que la facilité avec laquelle ils éveillent la compassion humaine pose à nouveau un problème de correspondance. Comment cartographions-nous leur image corporelle ? » *Ibid.*, p. 178.

91 *Ibid.*, p. 124. Cette identification se fonde sur divers aspects : « l'empathie s'éveille automatiquement envers ceux qui ont été « préapprouvés » pour des raisons de similitude ou de proximité affective. » *Ibid.*, p. 126.

92 Thierry Hoquet, « Des animaux individués aux animaux sans visage, et retour », *Vacarme* 70 (2015), « Bêtes à penser », dir. A. Ponticelli, p. 138-149, ici p. 140.

conduisent à voir la faune comme plus ressemblante à l'humain » et favorisent « un changement de valeurs, de la domination [...] au mutualisme, dans lequel la faune est vue comme faisant partie de la communauté sociale. »⁹³ Ce changement de valeurs est thématiqué par *Der letzte Mensch* : l'idée d'un « parlement des espèces » évoque par exemple le « Conseil de tous les êtres [*Council of All Beings*] » de l'Écologie profonde (*Deep Ecology*).⁹⁴ Les lecteurs et lectrices de la pièce semblent en quelque sorte amenés à y participer, en joignant ou en prêtant leur voix, pendant la lecture, à celle de la créature hybride. L'altérité de cette dernière est « rendue assimilable », non seulement par une anthropomorphisation relative (outre que son corps rappelle l'humain par endroits, elle parle l'allemand), mais encore et peut-être surtout par le parcours proposé par le texte, qui capitalise les bénéfices de l'identification à l'humain pour susciter, ensuite, comme par dérivation, l'empathie avec une entité autre ou plus qu'humaine.

Croire aux fauves et *Der letzte Mensch*, qui sont tous deux des textes écrits à la première personne, racontent la < métamorphose > de deux humaines au visage altéré. Celles-ci ne sont pas uniquement des figures relais, sur le plan thématique, entre l'humain et l'autre ou le plus qu'humain auquel elles s'identifient (très différemment) : elles jouent aussi le rôle d'interfaces expérientielles pour les corps des lecteurs et lectrices, d'autant plus fortement que les deux textes suscitent à divers niveaux des simulations sensorimotrices⁹⁵ (selon des configurations distinctes). À cet égard, les deux textes dont il a été

93 « [...] *anthropomorphic attributions* [...] *lea[d] to seeing wildlife as more human-like.* » « [...] *a shift in values from domination [...] to mutualism in which wildlife are seen as part of one's social community.* » Michael J. Manfredro/Esmeralda G. Urquiza-Haas/Andrew W. Don Carlos/Jeremy T. Bruskotter/Alia M. Dietsch, « How anthropomorphism is changing the social context of modern wildlife conservation », *Biological Conservation* 241 (2020), p. 1 ; ma trad.

94 Sur les diverses applications de cette dernière proposition dans l'art contemporain, voir Aliocha Imhoff/Kantuta Quirós, « Vers une Gaïacratie », *Qui parle ? (Pour les non-humains)*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2022, p. 229-267.

95 Les textes sollicitent donc possiblement l'imagination « immergée » des lecteurs et lectrices, quoique rien n'empêche que celle-ci soit également ou même principalement « propositionnelle » ou « descriptive ». Sur cette distinction proposée sous d'autres termes par Kendall Walton (*Mimesis as Make-Believe*, Cambridge, CUP, 1990) entre le fait de *s'imaginer vivant quelque chose* et celui d'*imaginer que quelque chose se passe* ou d'*imaginer une entité* (pour aller vite), voir Jean-Marie Schaeffer, *Les Troubles du récit. Pour une nouvelle approche des processus narratifs*, Vincennes, Thierry Marchaisse, 2020, p. 168 sq.

question ne montrent aucune naïveté quant à la nature anthropocentrée de l'expérience de lecture, qu'ils mettent, chacun à leur manière, au service d'une poétique – d'une zoopoétique et d'une écopoétique – travaillant à l'élargissement de notre sentiment de communauté avec d'autres êtres vivants.

Inhaltsverzeichnis

DISTURBED FACES VISAGES PERTURBÉS VERSTÖRTE GESICHTER

Evelyn Dueck, Guillemette Bolens	
Introduction	13
Francesca Serra	
Composer le monde, décomposer le visage	25
Sif Rikhardsdottir	
The Performative Face in <i>Egils saga Skallagrímssonar</i>	35
William J. F. Hoff	
The Two Faces of Guy of Gisborne. Self-Image and Social Truth in <i>Robin Hood and Guy of Gisborne</i> (c. 1475)	49
Joe Hughes	
“The Knight of the Sorrowful Face”. The Face of the Historian in <i>Don Quijote</i>	65
Massimo Leone	
Cataloging Faces. From the Semantics of Facial Categorization to the Pragmatics of Biopower	81
Florence Schnebelen	
« Les minutes passionnées des visages » d’Anna de Noailles	97
Lancelot Stücklin	
Ce visage, « nous n’en verrions jamais la même face ». Proust et l’étincelle motrice du visage	115
Mona Körte	
The Negation of Face. A Reading of Robert Antelme’s <i>L’espèce humaine</i>	131

Stephanie Trigg	
Reading the Emotional Rhetoric of the Face.	
Tarjei Vesaas' <i>The Ice Palace</i>	145
Tyne Daile Sumner	
Troubling the Face.	
Sylvia Plath's Lyric Masks	161
Marie Kondrat	
Visages hors-champ	177
Guy Webster	
The Tactile Face.	
Affecting Faciality in the Horror Cinema of Ingmar Bergman,	
John Carpenter and David Lowery	191
Romain Bionda	
Les visages de l'identification aux autres qu'humains.	
Réflexions à partir de <i>Croire aux fauves</i> de Nastassja Martin	
et de <i>Der letzte Mensch</i> de Philipp Weiss	211
Mathilde Grasset	
Le visage mis en jeu : grimaces et impassibilités burlesques	235

REZENSIONEN
COMPTES RENDUS
REVIEWS

Michel Viegnes	
Le petit noir du côté Est : fictions criminelles en milieu	
postsoviétique	
(Paul Bleton (dir.), <i>À l'Est de l'étoile polar</i> . « Séries policières » n° 3,	
<i>La Revue des Lettres modernes</i> , 2023)	254
Ariane Lüthi	
La vigilance à l'égard de l'instant présent	
(Emmanuelle Tabet, <i>Méditer plume en main. Journal intime et</i>	
<i>exercice spirituel</i> , Paris, Classiques Garnier, coll. « Confluences »,	
2021)	257

VERZEICHNIS DER AUTOREN UND AUTORINNEN
NOTICE SUR LES AUTEUR(E)S
NOTES ON CONTRIBUTORS 263

PROSPECTUS
Band 54 (2025) 271