



Le spécisme animalier comme antidote de l'anthropomorphisme littéraire dans le diptyque *Rue des Perplexes* et *Quand passent les âmes errantes* de Mohamed Magani

Benaïd MALKI

Algérie

benaïd.malki@univ-tiaret.dz

Résumé : Dans la présente contribution, on s'attachera à mettre au clair l'écriture de la nature, considérée sous la loupe du spécisme animalier, dans le diptyque *Rue des Perplexes* et *Quand passent les âmes errantes* de Mohamed Magani. Pour ce faire, l'essentiel de notre corpus s'inscrit dans ce que la critique appelle communément « l'extrême contemporain ». En effet, dans le diptyque en question, nous assistons au traitement d'une thématique contemporaine, l'écriture de la nature, greffée sur une intrigue de facture moderne. Afin de mener à bon escient le présent exposé, notre lecture se veut en partie narratologique et essentiellement zoopoétique. Par le biais de cette dernière, nous avons fait appel à des procédés de base tels que le thériomorphisme, la mise en cause du traditionnel anthropocentrisme et son corollaire l'anthroporégulation narrative, et, enfin, le déploiement de la stratégie de visibilisation des animaux dans le récit-discours. Les procédés en question contribuent en concertation à mettre au clair une poétique de la biophilie centrée sur l'animal et sous-tendue par une visée éthique, qui plaide en faveur du vivant dans un environnement sain, tout en mettant en garde contre les dangers qui menaceraient les vivants en particulier et, par voie de conséquence, notre biosphère en général, à cause des dérives occasionnées par l'égoïsme anthropocentriste d'*Homo Sapiens*.

Mots-clés : Spécisme animalier - thériomorphisme- zoopoétique- animots - Biophilie.

Animal speciesism as an antidote to literary anthropomorphism in the diptych *Rue des Perplexes* and *Quand passent les âmes errantes* by Mohamed Magani

Abstract : In this contribution, we will endeavor to clarify the writing of nature, considered under the lens of animal speciesism, in the diptych *Rue des Perplexes* and *Quand passent les âmes errantes* by Mohamed Magani. To do this, most of our corpus is part of what critics commonly call the extreme contemporary. Indeed in the diptych in question, we are witnessing the treatment of a contemporary theme, the writing of nature, grafted on a plot of modern invoice. In order to carry out this presentation wisely, our reading is intended to be deliberately zoopoetic, an approach by virtue of which basic processes such as theriomorphism, the questioning of traditional anthropocentrism and its corollary narrative anthroporegulation, and, finally, the deployment of the strategy of making animals visible in the story contributes in consultation to clarify a poetics of biophilia centered on the animal and underpinned by an ethical aim, which pleads in favor of the living in a healthy environment, while by warning against the dangers that would threaten the living in particular and, consequently, our biosphere in general, because of the excesses caused by the anthropocentric selfishness of *Homo Sapiens*.

Keywords: Animal - speciesism - theriomorphism - zoopoetics - animots. Biophilia.

Introduction

Dans la présente contribution on s'est fixé comme objectif premier de mettre au clair l'écriture de la nature, considérée sous l'optique du spécisme animalier dans le diptyque *Rue des Perplexes* et *Quand passent les âmes errantes* de Mohamed Magani, auteur algérien de nouvelles et de romans, qui écrit aussi bien en français qu'en anglais. Dans l'œuvre en question se trouve développé, ainsi qu'on va le voir, un contenu thématique, sous-tendu par des techniques narratives, des stratégies discursives et des postures énonciatives qui s'inscrivent dans une problématique relevant de ce qu'il est convenu d'appeler, dans la vulgate de l'écriture environnementale, « l'extrême contemporain », c'est-à-dire la littérature « située », au sens sartrien du terme, en l'occurrence celle qui est en train de se faire aujourd'hui. En effet, dans ce diptyque nous assistons au traitement d'une problématique contemporaine, l'écriture de la nature, greffée sur une intrigue de facture moderne. Plus précisément, et c'est bien ici que réside tout l'intérêt de notre exposé, l'approche zoopoétique que nous avons adoptée permet de constater que, d'un côté, l'écriture met en scène, voire à l'honneur le vivant, l'animal en particulier, considéré au travers du crible d'une poétique zoocentrée, sous-tendue par un spécisme animalier très manifeste à tous les niveaux de structuration du récit (thématique, narratif, discursif et énonciatif). De l'autre, elle stigmatise l'anthropocentrisme traditionnel, tel qu'il est sous-tendu par un « anthroporéglage narratif »¹ ne considérant le vivant que comme élément de décor, mis au service des caprices d'*Homo sapiens* qui s'est proclamé, ainsi que le stipule, non sans avoir tort, la fameuse formule de Protagoras, « la mesure et le centre de toute chose ». Selon Garaudy (1992, p. 19), depuis son apparition, l'homme moderne s'est coupé de son appartenance harmonieuse au biotope des vivants, ipso facto nous assistons à sa « rupture [...] avec l'ordre animal de la nature »

Ainsi, Aristote définit l'homme comme un animal doté de logos. Implicitement et par voie de conséquence, l'autre animal, celui qui en est dénué est considéré comme un être inférieur passible de tous les caprices de l'homme. Avec Descartes la boucle est bouclée. En effet, par le biais de la formule du cogito cartésien, « Je pense donc je suis » ont été- nous y insistons sur le passé composé pour souligner les effets néfastes encore visibles de telle vision du monde tronquée - exclus du règne de l'humain tous les autres êtres vivants qui ne raisonnent pas comme lui, et, ce qui revient au même, qui n'existent pas, compte tenu de la formule spéciste cartésienne précédemment mise en relief. Cela remonte aux effets dévastateurs dus aux dualismes étroits de la philosophie

¹ - Afin de remettre en cause le récit centré sur l'humain « [d]ans son essai sur la fiction narrative, M. Krol (2017) propose la notion d'*anthroporéglage narratif*. Le choix terminologique témoigne de la conscientisation du caractère foncièrement anthropocentré du récit, car conçu comme produit à hauteur d'homme et à destination d'un lecteur humain. » (Milecent-Lawson, 2019, p. 8)

occidentale : sujet vs objet, âme vs corps, culture vs nature, humain vs animal, ... La conséquence étant qu'« [...] en France Descartes fonde la théorie de l'animal-machine, selon laquelle les animaux ne sont que des assemblages corporels, [dénusés qu'ils sont de sensibilité et], qui s'actionnent avec une précision quasi parfaite. » (Bohler, 2022, p. 79). Hélas, l'animal est considéré comme une machine, dénué qu'il est de raison et de sensibilité et agit de la sorte par son seul instinct, selon la mécanique newtonienne de l'action et la réaction. Les répercussions aussi bien nuisibles que catastrophiques de telle conception aberrante du monde restent encore visibles jusqu'à nos jours. A titre d'exemple, actuellement la maltraitance des animaux d'élevage massif dans les abattoirs n'est pas à montrer. Dans ce sens, notre corpus nous offre, d'un côté, une illustration assez pertinente de la manière dédaigneuse dont sont traités les animaux, les chiens en l'occurrence. Cependant, de l'autre, il se veut aussi et surtout un plaidoyer en vertu duquel, le vivant est réhabilité au moyen d'une scénographie zoocentrée, sous-tendue par une intention éthique qui milite en faveur de l'animal en particulier et de la nature en général. En vue de mettre au clair notre problématique, nous avons échafaudé un plan en fonction duquel nous avons d'abord effectué une lecture cursive des incipits du diptyque, pour aborder ensuite les ingrédients fictionnels essentiels qui servent de prétextes à la mise en relief d'une écriture zoocentrée. Enfin, nous avons mis au clair les formes de visibilisation des « animots » dans le récit.

1. Lecture paratextuelle et incipielle du diptyque

Avant de considérer l'incipit en tant qu'espace de lecture programmatique qui vaut pour l'œuvre qu'il inaugure, effectuons un bref détour paratextuel par le titre du premier volet du diptyque. A première vue, l'expression *Rue des Perplexes* met en scène un espace, *Rue*, et l'occupant de cet espace, *les Perplexes*. D'emblée, quatre questions, au moins, se posent, voire s'imposent à tout lecteur averti : la *Rue* en question, par quoi se spécifie-t-elle ? Serait-elle le cadre diégétique de référence ? Qui sont ces *Perplexes* associés à cette *Rue* ? A quoi est due leur perplexité ? La suite de l'analyse viendrait répondre à ces questions en instance d'élucidation. La deuxième chose, curieuse d'ailleurs, qui attire l'attention c'est l'introduction du roman par un chapitre d'ouverture intitulé : *Trois chapitres dans la vie d'une chienne*. Cela conduit à se poser une cinquième question, non moins pertinente que les quatre précédentes. Au mépris de toute attente conventionnelle sous-jacente aux récits humanocentrés, la chienne qui surgit, ex abrupto, au seuil de la fiction, serait-elle un personnage de première importance de l'histoire ? De la sorte, cette bête serait-elle honorée par l'écriture de sa biographie, afin d'éterniser ses éventuels exploits extraordinaires, malgré son statut d'animal, d'espèce considérée comme *inférieure* à l'homme ? Ipso facto, serait-elle le focus d'un spécisme animalier délibéré au mépris de ce qui s'écrivait

dans le traditionnel récit centré sur l'homme? Cela rend vraiment perplexe, d'autant plus que nous sommes habitués à des fictions peuplées de héros humains, ou d'animaux anthropomorphisés ou utilisés comme simple éléments de décor, conditionnés que nous sommes par notre égoïsme anthropocentriste. Quant à l'incipit proprement dit du premier volet du diptyque: « Aux premiers moments de son arrivée dans la cité, coin paisible, sans histoire [...], son regard prend possession d'elle et le degré de fascination ne cesse de grimper. Il l'invita chez lui si la chose est possible ... » (Magani, 2013, p. 13), on a affaire, en raison de pareille entrée en matière, à un récit débrayé à la troisième personne, qui s'inaugure *in medias res*, en signalant une intrigue qui amorce le suspense, dès la prise de contact avec l'univers diégétique, et affiche d'emblée son interactivité avec l'instance réceptrice. En effet, le récit met en scène, par le biais d'un jeu de référentiation cataphorique, deux acteurs inconnus du lecteur.

Le premier est représenté par deux morphèmes co-référents : le déterminant possessif dans le syntagme « *son* arrivée » et le pronom personnel de la troisième personne du singulier *elle*. C'est de même pour le deuxième acteur du récit, représenté par le déterminant possessif *son* dans l'expression « *son* regard » et le pronom personnel *il* qui lui est également co-référent. La curiosité est donc excitée et « le plaisir narratif » (Viart et Vercier, 2025, p.6) est extrêmement attisé. Ce premier roman exhibe ainsi sa dimension séductive, avant de lever progressivement le voile sur l'indétermination référentielle qui l'inaugure. Du coup, dans pareille ouverture de récit, ce qui attire également l'attention, compte tenu de la dimension informationnelle, référentielle, c'est la fausse amorce que cette entrée en matière recèle « Il l'invita chez lui si la chose est possible », où l'on peut constater, sémiologiquement parlant, que le sème humain est, a priori, aisément déductible du verbe *inviter* : *On invite quelqu'un chez lui*. Cependant, avant de déjouer ce deuxième leurre narratif du récit, nous apprenons, dans l'après coup, que le foyer de la perception, en l'occurrence le sujet regardant, est un personnage curieux fort ébahi appelé Mahyou : « Mahyou entreprend de la suivre, saisi d'un sentiment de curiosité passionnel jusqu'à la terminaison des doigts. » (Magani, 2013, p. 13). Dans la page suivante le voile de ce mystère est levé, après une dernière cachoterie. En effet, l'antécédent, l'objet regardé auquel renvoie la dernière cataphore, est une chienne errante, venue de nulle part, rencontrée pour la première fois par Mahyou, vraisemblablement personnage de première importance dans la fiction : « Mahyou l'observait, plus qu'intrigué, et la suivait en veillant à garder une distance constante derrière elle. La chienne se retournait de temps à autre pour lui jeter un long regard, jauger un homme ne manifestant aucune animosité, ni violence. » (Magani, 2013, p. 14)

Aussi, considéré d'un œil pathétique, son état dérisoire d'animal errant émeut Mahyou/le narrateur, et, partant, le lecteur, placé, par effet de sympathie compassionnelle, dans la même perspective narrative que les deux premières

instances. L'enjeu de focalisation recèle donc une dimension éthique. En effet, intrigué, perplexe, le protagoniste focalisateur «s'efforce de réfléchir à quelle attitude adopter devant pareille déchéance. La chasser. L'alimenter. Appeler les voisins. S'en approcher.» (Magani, 2013, p. 13).

D'un autre côté, par le biais du témoignage ci-dessus le narrateur s'introduit, par infraction au code régissant la focalisation interne, dans la conscience de son personnage, en passant en revue un ensemble d'actions hypothétiques qui défilent diligemment dans la tête du protagoniste, Mahyou, ému par l'état pitoyable de la bête errante qu'il rencontre pour la première fois. Nous avons donc ici l'exemple d'un regard sélectif dont le focus est bien l'animal. Par conséquent, compte tenu d'un tel protocole d'ouverture, la chienne en question serait, au mépris de toute attente conventionnelle, le deuxième personnage central du récit. Considérons dans ce qui suit le titre du deuxième volet du diptyque. L'expression constituée du déterminé, le substantif *âmes*, et du déterminant, l'épithète *errantes*, pourrait renvoyer aux personnages animaux et le texte serait en conséquence un plaidoyer en faveur de ces âmes animalières aussi bien sensibles que celles des humains. Ipso facto, nous sommes bien au-delà des codes et règles régissant la poétique de la représentation, notamment classique, ainsi qu'on va le montrer dans la suite de l'analyse. Conçu sous une optique pragmatique, l'incipit proprement dit du deuxième roman fait écho au premier, compte tenu de sa conception selon une intrigue à «introït énigmatique» (Barthes). Cependant, du point de vue énonciatif, ce roman s'inaugure par une communication embrayée à la première personne, par le biais de laquelle le centre déictique de la perception est un *je*, narrateur autodiégétique, encore anonyme au seuil de la fiction. Ce dernier se plaint d'avoir été la cible privilégiée d'une ville entière, l'ayant accusé d'avoir commis une «faute impardonnable», selon ses propres dires :

De toutes les histoires invraisemblables, étranges ou inquiétantes entendues depuis ma mutation, une et une seule s'agrippe à ma mémoire, sans lâcher prise, ce funeste matin sans pareil de toute mon existence, quand, selon mes collègues, une ville entière entre en effervescence par ma faute. (Magani, 2015, p. 11)

Ce début également *in medias res* du deuxième récit ainsi que l'ellipse prédicative qui le sous-tend installent délibérément l'indétermination référentielle, à l'instar de celle régissant le début du premier récit, et incitent à se poser les questions ci-après : Qui prend, de but en blanc et sans préliminaires aucuns, la parole ? Quelle est la faute qu'il avait commise pour qu'une ville tout entière entre en effervescence contre lui ? Or, en vertu de pareille ouverture, l'instance réceptrice est davantage excitée, partant le plaisir narratif augmente chez elle. Ce deuxième texte exhibe donc également son interactivité, partant le lecteur est vivement impliqué dans le récit-discours narratif, et appelé de la sorte

à coopérer. En d'autres termes, l'excitation du désir narratif chez le lecteur serait une porte d'entrée vers d'autres sujets beaucoup plus importants, qui seront élucidés au fur et à mesure. Dans la suite du récit nous apprenons, après coup, que la voix qui prend la parole est Mayhou, le délocuté du premier volet du diptyque, qui devient à la fois le sujet de l'énonciation et l'objet de l'énoncé du deuxième. Ce dernier est accusé de meurtre, puis emprisonné dans un commissariat de police : « [...] Cette dernière manifestation géante ne semble viser qu'une personne, en l'occurrence moi, jeté dans un réduit peu éclairé. » (Magani, 2015, p. 13)

Dans ce début de récit, apparemment autobiographique, où Mahyou prend directement la parole, un troisième personnage fait son apparition sur la scène diégétique : Lazrag, un ami intime du héros protagoniste. Ainsi, écroué dans un commissariat de police, ce dernier se rappelle cet ami fidèle qui l'avait mis en garde en lui révélant les agissements suspects des policiers à son égard : « A l'heure actuelle, Lazrag se trouve Dieu sait où et je repense à sa révélation, tout aussi impensable que terrifiante de Gravité. » (Magani, 2015, p. 11). Après avoir mis en exergue la dimension incipielle de notre corpus, et repéré ces trois principaux protagonistes: Mahyou, sa chienne fidèle et son ami Lazrag, signalons de prime abord que, dans les deux volets du diptyque, l'intrigue rectrice du récit-cadre est centrée sur la narration d'une journée d'emprisonnement du personnage éponyme de l'histoire, Mahyou, dans un commissariat de police, accusé martialement d'un meurtre qu'il n'avait guère commis, avant sa fuite de sa cellule, aidé par son ami intime et fidèle, Lazrag, un cynophile comme lui. C'est autour de ce récit-cadre que gravite le reste des récits et micro-récits satellites dont la majorité est focalisée sur l'évocation des souvenirs d'enfance, de la nature, de l'essence de la cynophilie chez Mahyou et de l'attachement maniaque de celui-ci à sa chienne. Concernant la temporalité, il est à signaler que la dimension dilatoire du temps narratif met en exergue un récit qui s'enlise, ayant pour fonction de raconter alternativement les déboires de ce protagoniste, ainsi que ses moments de joie qui lui avaient été procurés par son amitié unique en son genre avec une chienne errante exceptionnelle, élevée, ainsi qu'on va le voir, à la dignité d'être humain respecté et respectable, et mise à l'honneur par le biais d'une représentation littéraire euphorique fort hyperbolique.

2. La réminiscence comme le prétexte d'une écriture zoocentrée

Dans le récit maganien, la réminiscence est un prétexte de l'évocation du vivant. Avant d'éclairer ce point, notons que, dans notre diptyque, l'intrigue se caractérise par sa discontinuité et son enchevêtrement et le discours narratif qui la prend en charge, par sa dégressivité déambulatoire. Le récit progresse suivant une trajectoire serpentine qui se déploie selon un zigzag permanent entre, d'un côté, un passé souvent euphorique, essentiellement associé à un animal, la bête

errante, et à un espace, « la voie de garage du chemin de fer ». De l'autre un présent oppressant, pour des raisons qui seront élucidées par la suite.

Cependant, il est à signaler que l'interruption, la discontinuité narrative, en tant que telle ne nous intéresse pas en soi, mais son moment, le lieu vers lequel elle nous conduit et, surtout, les sujets qu'elle permet d'évoquer sont d'une extrême importance et méritent donc qu'on s'y attarde, compte tenu de l'essentiel de notre problématique. Ainsi, en vertu du fonctionnement analeptique de la narration, la ligne du récit-cadre est systématiquement brisée par moult retours en arrière, pour évoquer les moments les plus euphoriques du héros protagoniste, passés dans un lieu idyllique, « la voie de garage des chemins de fer », incarnation synecdochique d'une nature encore à l'état vierge. C'est dans pareil espace de prédilection que ce héros avait vécu les moments de joie les plus intenses en compagnie de son frère durant son enfance, et, des années plus tard, avec la chienne, qui vient combler le vide laissé par la disparition soudaine du frère, immigrant clandestinement en Asie, à la recherche de son eldorado.

Symboliquement, on va le voir, la chienne devient le substitut du frère absent. Dans les moments de détresse et de mélancolie, c'est la compagnie de l'animal compense, à merveille, l'absence de celle de l'humain, le frère de Mahyou en l'occurrence, et témoigne de la place qu'occupe l'animal aussi bien dans la fiction que dans la narration. Du point de vue fonctionnel, la réminiscence volontaire est un procédé narratif, un subterfuge plus précisément, par le biais duquel le narrateur effectue des retours en arrière, en invitant, voire en contraignant, le lecteur à focaliser le regard sur le vivant et la nature. Le procédé est systématique dans le récit qui nous présente le protagoniste, Mahyou, fuyant continuellement les situations oppressantes de sa vie présente, notamment son emprisonnement, accusé injustement de meurtre d'un jeune lycéen, par le biais de retours en arrière en vertu desquels les sujets sont bien délibérés et les lieux minutieusement choisis. En effet, sachant que le protagoniste principal, un archiviste de son état, fut muté, à son insu, dans un autre lieu de travail, en l'occurrence un commissariat de police, loin de chez lui et, notamment, de sa chienne et la voie de garage, son eldorado à lui, les réminiscences dont il est le sujet gravitent dans leur majorité autour de cet animal et cet espace idyllique, mis en relief par le biais d'une représentation euphorique hypertrophiée. Celle-ci incarne la symbiose, l'osmose entre l'humain, l'animal, le végétal et le minéral.

Ainsi, dans le premier volet, le narrateur nous présente un Mahyou, qui, une fois coincé dans une situation bloquée, y échappe, en voyageant par le biais de l'imagination et les flâneries de la rêverie tantôt en Asie, tantôt vers la Cité des Enseignants où il avait quitté, contraint, sa chienne avec qui il détenait des rapports affinitaires qui seront mis au clair au fur et à mesure de notre exposé. Symétriquement, dans le deuxième volet, Mahyou, qui devient un narrateur autodiégétique, fuit systématiquement les moments oppressants de sa vie pour

nous conduire vers un passé nostalgique empreint de moments de bonheur. Si le corps est contenu dans une situation-contrainte, le cachot en l'occurrence, l'esprit, lui, se laisse errer dans des déambulations sans limites pour y échapper. Du point de vue narratologique, le récit du « moment présent » Genette (1972, p. 89) s'interrompt souvent pour donner libre cours aux déambulations de la rêverie et aux errances extatiques de la mémoire. Sachant que la mutation de Mahyou est à l'origine de ses déboires, notamment de sa séparation forcée de sa chienne, dans le premier volet, le narrateur extradiégétique hétérodiégétique nous présente, en témoin, ce dernier comme nostalgique d'un lieu et des êtres qui lui sont très chers. Il s'agit de « la voie de garage des chemins de fer », associée, systématiquement, dans la diégèse à son frère aîné et à cette chienne. Aussi, le narrateur nous informe que Mahyou, ami des livres et de la nature, est très gêné par « la maudite mutation [qui] avait mis un terme à la patiente transformation d'une chambre de sa maison en un lieu de culture et de savoir. » Magani (2013, p. 48), grâce à une femme généreuse qu'il avait aimée, mais qui s'était volatilisée d'un coup dans la nature et qu'il chercha en vain : « Plus éphémère qu'une goutte d'eau tombée sur une terre craquelée, la femme se volatilisa. Elle s'évanouit comme un rêve. Mahyou la chercha des semaines, des mois, sans succès. » (Magani, 2013, p. 48)

Pour permettre à son personnage de fuir cette situation bloquée, la séparation entre Mahyou et la femme aimée, le narrateur le/nous transpose, par le biais d'un discours mené en mode diégétique, durant l'espace de trois pages approximativement, vers un lieu culte pour ce protagoniste, la voie de garage, objet d'une représentation individuée en tant qu'antre de solitude et lieu idyllique ayant bercé son enfance en compagnie de son frère aîné, et, plus tard, en compagnie de l'être qui lui était devenu le plus cher dans sa vie après l'absence du frère ayant fugué en Asie, sa chienne :

La chienne sur les talons, il prenait la direction du seul endroit où il aimait disparaître à sa manière. Il le fréquentait depuis l'enfance. La voie de garage du chemin de fer lui avait si souvent procuré l'endroit idéal où cacher ses larmes à cause d'un gros chagrin ou lorsque les vicissitudes de la vie le contraignaient au recul. (Magani, 2013, p. 49)

Comme on peut aisément le constater, au niveau figuratif de surface l'obsession du lieu est exprimée par l'imparfait à valeur d'habitude qui ponctue l'extrait ci-dessus (trois occurrences), associé à l'adverbe souvent, et à l'adjectif épithète *seul* ayant pour valeur d'individuer cet endroit féerique pour le héros. Les flash-back s'effectuent également par le biais du subterfuge- stratégie d'évitement permettant d'échapper aux situations contraignantes- dont la mise en relief de la cynophilie de Mahyou et son amour pour la nature est la motivation principale. Ainsi, dans sa cellule, espace fermé, ce dernier se

remémore les moments agréables passés avec la chienne qu'il traitait comme si elle était son alter égo : « Il la nourrissait, et l'envie le prenait parfois de lui acheter habits, pâtisseries et glaces. » (Magani, 2013, p. 42). Cette représentation euphorique de l'animal contraste avec celle, dysphorique, de l'humain. Ainsi, dans l'extrait ci-après, la métaphore *in absentia*, que nous avons soulignée en italique, animalise l'humain à cause de ses agissements déplacés vis-à-vis de son alter égo. En effet, embastillé au commissariat de police, Mahyou se plaint : « La foule *hurle* mon nom et me condamne sans appel. Je suis le coupable à leurs yeux, personne d'autre dans le commissariat... » (Magani, 2015, p. 14). Aussi, en fuyant, par le biais de la rêverie, de sa cellule, Mahyou brûle d'envie pour se procurer un stylo afin d'écrire la biographie de l'être qui lui est très cher, sa chienne adorée, sa source d'inspiration :

Je sais à quel propos j'écrirai si un heureux coup de veine m'offre le précieux outil, [un stylo en l'occurrence]. La chienne venue de l'univers des bêtes errantes, l'un des rares animaux, sinon le seul ayant tenté l'expérience humaine, est l'unique foyer d'intérêt de nature à me mettre en état de prendre un stylo... » (Magani, 2015, p. 16)

D'un point de vue sémio-narratif, la chienne est virtualisée en un sujet d'écriture qui suscite la rêverie romanesque. Cependant, ce projet n'est pas actualisé, à cause de l'absence de l'objet de valeur, le stylo nécessaire à l'écriture de sa biographie. Or, compte tenu des codes et règles qui régissent la poésie classique, sous-tendue par le vraisemblable et l'imitation de la Belle-nature, on peut constater qu'une infraction est commise ici à l'encontre des deux principales règles régissant cette poésie restreinte, en ce qu'un sujet vulgaire, bas, une chienne errante en l'occurrence, fasse l'objet de prédilection d'une représentation littéraire, fût-elle virtualisée : l'écriture de sa biographie par le narrateur autodiégétique quand l'occasion sera présente. Dans le même ordre d'idées le narrateur nous présente Mahyou obsédé par les rappels de sa chienne qui compensent sa frustration et ses angoisses :

« Quand les violentes manifestations reprennent, elles n'inhibent pas le retour de ses pensées à la cité des Enseignants et à l'animal adoré de tous. Pour parler comme les économistes, se dit Mahyou, la chienne est ma valeur-refuge. » (Magani, 2013, p. 26).

3. Le vivant au cœur de la fiction et de l'intrigue : formes de la visibilisation des « animots »

Avant de développer ce troisième point de notre parcours analytique, projetons la lumière sur le concept de base qui le constitue : « les animots ». Ce terme est un néologisme de J. Derrida, il a été repris et investi par les adeptes de la zoopoétique pour décrire les bêtes dans leurs individualités, afin d'éviter

l'expression généralisante traditionnelle « les animaux » qui ne prend pas en compte les spécificités des bêtes comme êtres « sentiants » dotés également d'agentivité, c'est-à-dire de la capacité d'échapper à des situations de danger, en manifestant, pour ce faire, une certaine intelligence. Cet état de fait a été bien prouvé par l'éthologie moderne. Dans le récit maganien, la stratégie de « visibilisation » des « animots » prend plusieurs formes qui témoignent d'une narration délibérément zoocentrée. Le « thériomorphisme », la mise en valeur de l'amitié entre l'homme et l'animal, la mise en relief de séquences animalières centrées sur des animaux minuscules, tels que la mouche domestique ou l'hérisson, et la conception d'une structure actantielle dont le focus est l'animal.

3.1. *Le thériomorphisme comme manifestation d'une narration zoocentrée*

Avant d'analyser ce sous-titre important, éclairons ce qu'on entend, en zoopoétique, par le néologisme « thériomorphisme ». En effet, P. Schoentjes explique qu' :

Alice Freney, en se gardant de toute personnification naïve, parvient à brouiller les frontières entre l'animal et l'humain. Elle fait [...] une place à l'anthropomorphisme mais sans le revendiquer de manière ouverte comme ces récits qui font parler les animaux ; simultanément elle donne des caractéristiques animales à l'homme, une démarche que l'on nomme thériomorphisme et qui revoie originellement à la manière dont les mythologies anciennes représentaient parfois certains personnages sous la forme d'animaux. (Schoentjes, 2015, pp. 126-127)

En paraphrasant ce qui vient d'être énoncé, on peut dire que le thériomorphisme consiste à attribuer des caractéristiques animales à l'homme, et, vice versa. Cela brouille les frontières spécistes traditionnelles entre humain et animal. Rappelons-le : les événements les plus saillants de la diégèse gravitent essentiellement autour d'une chienne errante, venue de nulle part s'installer dans un quartier d'Enseignant appelé *Rue des Perplexes*. L'animal en question fait l'objet du regard curieux d'un autre personnage appelé Mahyou qui plaide en faveur des « chiens errants », expression qu'il trouve injustement péjorative et anti animalière, accusant en même temps une doxa conditionnée à maltraiter ces animaux, chassés à coups de pierres sans aucune raison valable. Cependant, perplexe, confus, Mahyou parvient à rompre avec le conditionnement édicté par cette doxa anti animalière², et décide de suivre de plus près le comportement énigmatique et fascinant de cet animal fascinant. Mahyou décide de renverser la situation en contribuant au changement sociétal du regard, partant d'attitude envers l'animal. La chienne devient l'objet d'un regard behaviouriste, aussi bien

² -Personnellement nous avons fait l'objet de ce conditionnement spéciste. Enfant, nous adoptions la même conduite vis-à-vis des chiens errants, en les chassant par des coups de pierres, de peur qu'ils soient enragés, selon les dires de nos parents.

curieux que passionné. En effet, dans le récit maganien, sous-tendu par un thériomorphisme irrévocable, la relation humain/animal est régie par un binarisme sémantique qui renverse et confond systématiquement les attributs spécifiques à chacune de ces deux espèces de vivants. Ainsi, on assiste à une représentation en vertu de laquelle l'animal est humanisé, et, vice versa, l'humain est animalisé. Dans ce sens, la chienne de Mahyou est au centre de la fiction, de la narration, et, chose non du tout conventionnelle, de la perception. Pour reprendre à notre compte l'expression de Krol (2017, p. 262), disons que l'«univers perspectivique» du récit n'est plus exclusivement humanocentré.

Sur un autre plan, il est à rappeler que dès sa première apparition dans la Cité des Enseignants où habite Mahyou, cette chienne fut brutalement attaquée par les enfants du quartier : « Comme s'ils attendaient son retour, des enfants surgirent de l'autre côté de la rue, pierres et projectiles dans les mains. » Magani (2013, p. 14). Cependant, contrairement et au mépris des attentes, entre deux réactions vraisemblables, car fort attendues de la part de cet animal, la chienne n'avait pas pris la fuite, elle n'avait pas contre-attaqué les enfants non plus, mais elle avait réagi de façon à impressionner tout le monde, sidéré, perplexe, de ce fait du comportement aussi bien intelligent qu'empreint de *civilité*, issu d'une bête errante censée pourtant être sauvage. En témoigne le narrateur : « La réaction de la chienne resta longtemps dans les mémoires et fut peu après le sujet favori de discussion dans bien des cafés et foyers » (Magani, 2013, p. 14). La suite de la représentation de la chienne la métamorphose, en vertu d'un thériomorphisme bien concerté, en une artiste émérite capable de tenir ses spectateurs en haleine, de les impressionner, ainsi que le montre le passage ci-dessous :

Elle se coucha tout de suite sur le dos et entama une curieuse gymnastique désespérée. A la manière d'une toupie elle tournait, se tortillait comme une anguille, puis se remettait à tourner, les pattes et la queue prises d'une agitation frénétique. (Magani, 2013, p. 14).

L'effet de ces acrobaties fut immédiat : « Sidérés les enfants baissèrent les bras. Elle fait du break danse ! fit l'un d'eux. Le spectacle draina bientôt une foule de spectateurs. » (Magani, 2013, pp. 14-15). Cela montre bien que la chienne, objet agi au début, devient sujet agissant, et vice versa. En effet, les enfants/les assaillants sont désarmés, fort ébahis qu'ils étaient par le comportement extraordinaire émanant d'une chienne errante qui parvient non seulement à neutraliser leur agressivité, gratuite pourtant, à son égard, par son savoir-faire de « danseuse émérite », mais elle impose également respect et admiration à ses agresseurs enragés : « ... les mioches perdirent toute velléité d'agressivité et se délestèrent des pierres. Ils suivaient en silence l'inimaginable comportement de l'animal ... Attendris, émus, ils regardaient à présent la chienne autrement. » (Magani, 2013, p. 15)

On peut le remarquer, dans le syntagme nominal *l'inimaginable*, l'octosyllabe souligne l'importance de cette « connotation axiologique » Laurent (2011, p. 23). Ainsi, à l'amplification formelle du signifiant correspond un état d'ébahissement grandissant, observé chez la foule des admirateurs de « l'art » de l'animal errant. En zoopétique, on parle dans ce cas de figure d'« agentivité », c'est-à-dire de comportement intelligent de l'animal pour échapper à une situation-danger. Il s'ensuit que nous assistons à un renversement baroque des perspectives : la bête apprend aux humains non seulement le sens de la civilité mais, aussi et surtout, l'esprit de tolérance. En effet, ne pas avoir riposté en mordant ses agresseurs armés de pierres, tout en exposant à leur regard médusé ses pirouettes chorégraphiques, la chienne répond à ces assaillants par un comportement dont la noblesse n'a rien à envier à celui de l'humain. Or si cela paraît utopique, il n'empêche pas néanmoins que le texte de Magani soit un plaidoyer en faveur des animaux, notamment ceux qui vivent sur les seuils de notre espace de vie, c'est-à-dire à proximité de nous. Après avoir reconquis aussi bien les cœurs que les esprits, la bête fait l'objet d'une représentation individuée fort hypertrophiée (elle est le seul animal étranger s'étant imposé dans la cité, suscitant admiration et imposant respect à son égard). Aussi, en plus le fait qu'elle imite, avec l'art et la manière, une « danseuse chevronnée », ainsi qu'on l'a vu, cette bête est un gardien et serviteur fidèle et docile, incarné dans la figure humaine du planton :

Ange gardien, elle se postait à quelques mètres, couchée à leurs pieds pour ainsi dire, elle se contentait de les observer de temps à autre, le museau sur les pattes. La chienne restait là inamovible à son poste, comme l'inévitable planton d'une administration [servile], elle accourait à tout appel ou sifflement. (Magani, 2013, p. 17)

Aussi, on peut aisément déduire des deux expressions décrivant la posture de la chienne : *le museau sur les pattes* et *inamovible à son poste*, que cette dernière est métaphoriquement assimilée à un Sphinx solennel, majestueux. Nous assistons, par le biais de la description de la posture de la chienne, encore une fois à un comportement thériomorphique de la part de cette bête, qui n'est d'ailleurs pas à montrer. Cependant, en vertu d'une symétrie renversée procédant à un déplacement systématique des caractérisations, les enfants/les humains sont représentés sous les traits dysphoriques d'animaux sauvages. De la sorte, à la civilité de la chienne s'oppose la sauvagerie des humains, due à leur comportement déplacé aussi violent que gratuit envers l'animal inoffensif. Ainsi, la maltraitance des bêtes, les chiens errants en l'occurrence, est dénoncée par des mots et expressions soulignées en italiques, axiologiquement très chargés, tels que « une *Horde* au paroxysme de la colère » (Magani, 2015, p. 27) ou l'expression oxymore « visage de dogue » (Magani, 2015, p. 29) ou encore « Ils n'ont que mon

nom dans leurs bouches *hurlantes* » (Magani, 2015, 27)... dont les occurrences ont pour valeur de pointer du doigt l'homme, en l'animalisant, à cause de son comportement ubuesque vis-à-vis non seulement de ces âmes animalières, pourtant aussi bien sensibles que lui, mais à l'égard de ses semblables également. Mahyou, sévèrement maltraité par ses collègues, est un exemple de la domination de l'homme par son alter ego. D'ailleurs la violence, toujours gratuite, de l'humain contre l'animal, les chiens en l'occurrence, est ardemment pointue du doigt par le biais de séquences narratives animalières. Le chiot de l'enfant narrateur Mahyou - violenté par un adulte jusqu'à l'hémiplégie, pour la simple cause que le petit canin avait sauté, dans la rue, aux jambes de l'enfant de cet adulte - en est une illustration intransigeante :

... une fois, le père surgit de nulle part, saisit le chiot dans sa grosse main et, [dérangé par son aboiement], le projeta contre le mur. L'adorable petit animal retomba sur le sol avec un vagissement plaintif. Il ne put se relever sur ses pattes, car il avait l'arrière train brisé. (Magani, 2013, p. 41)

Cela montre aussi, pour reprendre les termes de Bohler, (2022, p. 29) qu'« *Homo sapiens* se comporte à l'égard de la planète et de toutes les formes de vie qui l'habitent avec une totale absence de compassion. », et la maltraitance des chiens dans le récit en est un exemple pertinent. Généralement, les métaphores animalisantes abondent dans le récit pour stigmatiser la sauvagerie de l'homme. Ainsi, pris dans l'engrenage du cachot, Mahyou ne cesse de pester en fustigeant ses assaillants, à l'extérieur, comparés métaphoriquement à des bêtes hurlantes : « les forcenés à l'extérieur, voudraient-ils m'écouter ? Ils n'ont que mon nom dans leurs bouches *hurlantes*. » (Magani, 2015, p. 27). En plaidant, intérieurement, son innocence il continue : « ... je suis le dernier à être vu près de la victime ... Est-ce une raison pour m'incriminer et me jeter en pâture à *une horde* au paroxysme de la colère ? » (Magani, 2015, p. 27)

3.2. *La mise en valeur de l'amitié entre l'homme et l'animal : la chienne substitut symbolique du frère*

La mise en valeur de l'amitié entre l'homme et l'animal, au détriment, voire au mépris de celle qui se noue entre l'homme et son alter ego, est une autre forme de visibilité de l'animal dans le récit maganien. La nature invraisemblable de la relation entre Mahyou et sa chienne corrobore bel et bien cet état de choses. Cette dernière s'inscrit dans ce que Genette appelle « la totalité du virtuel ». En effet, puisque la littérature est le monde du possible, ce critique remet en cause la poétique classique, dite fermée, en affirmant que « l'objet de la théorie [littéraire] serait ... non le seul *réel* mais la totalité du *virtuel* littéraire » (Genette, 1972, p. 11)

Ainsi, ayant choisi une scénographie centrée sur une chienne errante, Magani met au goût du jour, eu égard à ce qui s'écrit en Algérie et au Maghreb

en général, des séquences animalières dont l'importance, fictionnelle, narrative et énonciative, met sérieusement à mal le traditionnel récit anthropocentré. À l'aune de l'éclairage théorique ci-dessus, on peut dire que le rapport entre Mahyou et sa chienne adoptive, qui transgresse les relations conventionnelles entre l'humain et l'animal, s'inscrirait dans cette zone du « virtuel », de l'ensemble des possibles narratifs dont parle Genette. Ainsi, l'attachement de la chienne à Mahyou est mis en scène sous forme de rapport interhumain qui met à mal la traditionnelle relation maître/chien, en nous montrant une chienne obsédée par l'amour de son maître : « Elle avait une affection certaine pour lui, elle l'attendait devant sa porte et trottait derrière lui lorsqu'il s'en allait causer avec ses amis les enseignants. » Magani (2013, p. 42)

De façon réciproque Mahyou partage, avec délicatesse, cette affection avec sa chienne, en chérissant à outrance les moments ludiques qu'il passait avec elle « plus que la compagnie de ses semblables » Magani (2013, p. 87). C'est ainsi que devenus très complices, Mahyou et sa chienne passaient ensemble des moments romantiques fort agréables, sur des plages désertes à la fin de la saison estivale. Symboliquement ces espaces ouverts de détente et de liberté sont réquisitionnés pour eux deux tous seuls. Ainsi « la tâche quotidienne [du nettoyage des plages] achevée, Mahyou et la chienne s'accordaient de longues promenades au bord de l'eau, jouaient à s'attraper, s'allongeaient sur le sable encore chaud des dernières heures de l'été. » (Magani, 2013, p. 85). La suite du témoignage du narrateur corrobore la relation hors norme entre Mahyou et sa chienne. Il met ainsi en relief la manière dont ce cynophile traite cette bête errante qu'il gâte à outrance, en se régalant en sa compagnie, comme si elle était son alter égo : « Dans les plages désertes, Mahyou n'avait qu'à ouvrir ses cabas. Il retirait leur récompense : de la bière en bouteille pour lui et la chienne, celle-ci servie dans un bol en aluminium. » (Magani, 2013, p. 85)

Cette relation spécifique est ainsi exprimée par le biais d'un thériomorphisme hypertrophié en vertu duquel le narrateur/Mahyou ne cesse d'humaniser la chienne, en ventant sa propreté qui n'a rien à envier à celle des humains. En témoigne la citation ci-après, empreinte d'un spécisme animalier incontestable : « La chienne ne se permettait pas d'uriner selon l'instinct de son espèce. Dans la cité des Enseignants, ni lui ni aucun du voisinage ne l'avait jamais vue lever la patte sur le tronc d'un arbre ou celui d'un mur. » (Magani, 2013, pp. 53-54). Sur un autre plan, si la composition vocale du récit est exclusivement humaine (Dans les récits, objet de notre analyse, les animaux ne prennent pas la parole, à l'instar de ceux des fables ou des contes où ils sont de simples projections anthropomorphisées), sa composition focale ne l'est pas, du moins en partie. En effet, la structure focale du récit est une autre forme qui rend l'animal visible de façon inouïe dans la fiction. Ainsi, dans une séquence narrative focalisée sur la chienne, nous avons, au mépris des traditions romanesques

convenues, l'exemple, parmi plusieurs autres, d'un récit zoocentré. Dans ce sens le narrateur émet des conjectures à propos du comportement hygiénique invraisemblable, car manifestement humain, de la bête. Selon lui, cette âme errante «Irait-elle aux toilettes que personne n'en serait étonné ? Où ? Nul n'en saurait le dire. » (Magani, 2013, p. 54)

Du point de vue énonciatif, l'examen minutieux du passage ci-dessus laisse entendre qu'il serait vraisemblablement transcrit en discours indirect libre, en signalant de la sorte dans ce cas de figure un témoignage mené en focalisation interne, dans lequel se confond le point de vue du narrateur et celui de son personnage. En effet, les deux questions qui le constituent, suivies de la déclarative négative pourraient être assumées simultanément par deux énonciateurs : le narrateur qui va conjecturant certes à propos de la propreté humaine de la chienne, et, placé avec lui dans la même perspective narrative, Mahyou qui fait de même. Ici les questions sans réponses mettent au centre de la perspective narrative un animal focalisateur. Bien précisément la focalisation externe sur l'animal place l'humain derrière lui. Partant, dans ce cas de figure, l'animal sait plus que l'humain, ainsi que le corrobore la déclarative affirmative *Nul n'en saurait le dire*, qui sous-entend que seule la chienne le sait. Dans la suite du passage le discours descriptif tenu à propos de la propreté de la chienne est si hypertrophié qu'il adopte un ton humoristique, une distanciation ironique, en humanisant de façon exagérée, voire absurde l'animal:

Elle avait une idée bien arrêtée de la propreté. Dans sa vie réglée, elle était au fait du principe du buvard. Son premier chiot subit alors une éducation impitoyable. Elle l'éjectait sans ménagement des couches de papier carton s'il se laissait aller à mouiller leur lit propre. (Magani, 2013, p. 54)

Il s'ensuit que le passage ci-dessus met en scène une chienne et son petit chiot, transmués en vertu d'une scénographie spéciste animalière clairement affichée en une femme prenant soin de la propreté de son bébé. Vraisemblablement il s'agit dans cette scène insolite d'une connivence intersubjective exprimée par le biais d'un clin d'œil humoristique adressé, en filigrane, au lecteur : la veine humoristique et le sourire qui lui est corrélatif seraient une voie royale pour faire éveiller, voire adhérer, ou du moins sensibiliser, l'instance réceptrice à la cause animale. Or, l'ironie et l'humour ne sont-ils pas une voie royale de la littérature, lui permettant de faire aboutir ses doléances ?

3.3. *La mise en lumière d'espèces animales minuscules : l'infra animal au cœur de l'intrigue*

La présence animale dans la fiction maganienne ne se limite pas aux chiens, mais à d'autres « animots » non réputés par une représentation littéraire qui les prenne, sérieusement, en charge. Dans ce sens, traditionnellement les

réécrits sont certes peuplés d'animaux, mais ceux-ci sont soit des monstres, soit des emblèmes anthropomorphisés tels le lion, symbole de courage, ou le renard, incarnation de la ruse, le loup, de l'instinct dévorateur et de la volonté de puissance, ainsi que l'illustre la fable de *L'agneau et le loup* de J. de la Fontaine... P. Gascar explique ce point :

Il nous faut revenir ici sur la classification arbitraire, si profondément ancrée dans nos esprits depuis l'enfance, et selon laquelle les animaux représentent, à jamais, tel comportement, le symbolisent et, dans ce tableau des qualités et des défauts, des vertus et des vices, ne sauraient passer d'une rubrique à l'autre ou les parcourir toute indifféremment. C'est la morale allégorique de La Fontaine, copiant les fabulistes grecs ou latins. (Gascar, 1964, p. 53)

En outre, des animaux minuscules, de petites gens animalières, celles qui appartiennent à ce que l'on appelle en zoopétique le monde « infra animal » tels que les moustiques, les mouches domestiques dont la durée de vie ne dépasse les trois mois, ... n'ont pas la réputation leur permettant d'accéder au statut d'animal digne de représentation en littérature. Cependant, Magani met en scène/à l'honneur, au mépris des conventions et des attentes, une mouche passée au crible d'une visibilité minutieuse, manifeste à plusieurs égards. En effet, sachant que la description est une pièce maîtresse de l'écriture environnementale, et, par voie déductive, de la zoopoétique, la mouche domestique qui est un animal indésirable, car nuisible, fait son irruption, et de force, dans le récit maganien, selon une stratégie bien concertée qui rend, d'un point de vue sémionarratif, cet animal assez bien visible. D'abord, selon une représentation pluri sensorielle, ainsi que le montrent les passages ci-après : « Une énorme mouche bleue s'infiltré par la lucarne.

Elle semble au paroxysme de son excitation » (Magani, 2013, p. 57). « Il s'immobilise dans cette posture, chargé de mystère, assez pour que Mahyou tolère la grosse mouche sur son nez. (Magani, 2013, p. 58). C'est ainsi que cet animal est vu puis décrit dans son aspect extérieur, en l'occurrence, sa couleur «bleue» et la grandeur de sa taille «énorme, grosse et géante», ainsi que le montre la périphrase «l'intruse géante». Sa présence se ressent en ce qu'elle excite également l'ouï par « ses vrombissements qui percent les tympanes. » (Magani, 2013, p. 57). Ensuite, ce diptère remplit, dans l'économie générale de l'intrigue, la fonction d'embrasseur de la narration, non moins considérable que celui des autres acteurs du récit. Plus précisément, la mouche est un acteur qui assume, au niveau de la structure syntaxique actantielle, la fonction d'opposant farouche à Mahyou. Ainsi, depuis son poste d'observation, ce dernier est agressé par la mouche qui le déconcentre, le disperse : « Il fait défiler ses collègues devant lui tout en luttant contre le harcèlement de l'intruse géante. » (Magani, 2013, p. 57). En outre, il est à rappeler que ce dernier guette, depuis la lucarne de sa cellule, la foule enragée contre lui, à l'extérieur. Or, permettons la mise au point ci-après :

cette lucarne, qui est pour Mahyou « le seul canal de communication » (Magani 2015, 27) entre l'intérieur de la cellule et l'extérieur, est sempiternellement envahie par la mouche qui entre et sort en attirant l'attention des assaillants sur le lieu où se cache le protagoniste-guetteur, Mahyou. De la sorte, enragé, ce dernier ne s'arrête pas de pester intérieurement contre cet animal, ainsi que le montre le discours indirect libre, exprimant une certaine connivence compassionnelle entre le narrateur et son personnage : « Maudite bestiole ! Elle focalise la vue, irrite narines et lèvres, esquive tous les coups. Si elle tombe il l'écrasera avec un marteau, après en avoir fini avec elle en ciseaux ! » (Magani, 2015, p. 57)

Enfin, sur un autre plan, considérée sous une lorgnette culturelle, la mouche connote un certain comportement candide de la société : « Une immense mouche bleue s'infiltré par la lucarne. [...] Est-ce un signe ? Annonce-t-elle, au dire des superstitieux, l'arrivée des visiteurs ? » (Magani 2013, 57). En effet, selon le point de vue du narrateur, les gens, conditionnés de façon pavlovienne, associent systématiquement l'apparition des mouches à celle des visiteurs. Mais en fait, selon nous, les visiteurs de la prison sont une métonymie de la nourriture. Se trouve donc ici mis, ironiquement, à mal le célèbre adage des Sophistes Grecs *Post hoc, ergo propter hoc*, qui signifie littéralement *Après cela, donc en raison de cela*. Les mouches annoncent, selon un processus d'engendrement progressif, la nourriture, laquelle annonce l'arrivée des visiteurs. Le raisonnement superstitieux des gens peut être donc considéré comme syllogisme tronqué, auquel manque tout simplement la prémisse intermédiaire. Bref, la mouche n'est pas un simple élément de décor ; elle est non seulement vue et décrite dans sa singularité, son individualité de sujet infra animal, nécessaire au déroulement de l'intrigue, mais un connotateur culturel également.

De même, l'hérisson est un autre animal pris en charge aussi bien par la fiction que par la narration. Dans ce sens, une séquence tout entière lui est consacrée. Cette dernière a pour fonction de mettre en exergue et illustrer la sensibilité ou la « sentience » des âmes animalières, souvent mises en lumière dans le récit. Dans ce sens, l'esthétique maganienne est sous-tendue, de bout en bout, par une éthique qui est en fait un plaidoyer en faveur de la cause animalière. Ainsi, en plus de la chienne précédemment mise en relief au moyen d'une représentation non conventionnelle, ainsi qu'on l'a vu, l'anecdote de la mère hérisson en est une autre illustration non moins pertinente. Celle-ci nous est présentée comme un être sentiant aussi bien affectueux vis-à-vis de son petit qu'avide de lui inculquer le sens de la responsabilité. Les parents de Mahyou s'inspirent, quant à l'éducation de ce dernier, de la conduite idéale de la mère hérisson : Mahyou apprend la leçon du sens de la responsabilité dès sa tendre enfance :

Les parents [de Mahyou], les deux, l'avaient élevé comme une mère hérisson élève son petit. Un jour, [elle] se roule en boule, lui présente ses piquants et lui refuse sa nourriture quotidienne. Il est temps pour le petit de partir, de se prendre en charge et d'affronter le monde. (Magani, 2013, p. 41)

Ce qu'il faut retenir de cette anecdote c'est que le comportement exemplaire de l'animal, la mère hérisson, est donné dans le récit comme conduite à suivre par les hommes. Nous avons ici un autre exemple de décentrement de l'humain au profit de l'animal ; les zoopoéticiens l'ont bien dit : « Les animots sont nos premiers maîtres de conscience. »

3.4. *La condamnation de l'humanocentrisme aveugle de la société*

Sachant que le système des personnages est révélateur des liens qui se tissent entre ces derniers et la signification qui s'en dégage, la relation entre Mahyou et son Frère mérite qu'on s'y arrête. En effet, installé, après sa fugue à l'âge de 17 ans, en Asie, le frère aîné du protagoniste nous est présenté comme un ami de la nature, un cynophile plus précisément. Selon Mahyou, ce frère est l'un des rares personnages qui chérissent les chiens errants et tolèrent leur présence parmi les hommes :

Dans une lettre adressée à mon frère, je le mis au courant de l'arrivée de la chienne errante dans le quartier. Sa réponse fut plus diligente que les précédentes : il y afficha un amour des bêtes que je ne lui connaissais pas, surtout à l'égard des chiens, fussent-ils errants. Il m'incita à ouvrir notre maison à la chienne et à la garder comme animal de compagnie. (Magani, 2015, pp. 25-26)

En plus de la cynophilie, la voie de garage, synecdoque d'une nature encore à l'état vierge, eldorado secret de Mahyou, est le deuxième facteur commun responsable de la relation affinitaire entre les deux frères. Ainsi, avant sa fugue en Asie, le frère accompagnait Mahyou vers ce lieu idyllique de détente, de lecture et, surtout, de ses projets futurs : « Il choisissait toujours la voie de garage des chemins de fers pour me lire des textes au lien étroit avec ses desseins futurs, [en l'occurrence, l'installation en Asie]. L'endroit le fascinait. » (Magani, 2015, p. 26). Dans la citation ci-dessus, le pléonasme, obtenu de l'association entre « choisissait », verbe à l'imparfait à valeur de répétition, et « toujours », adverbe exprimant également une habitude, met en relief une obsession chez le héros, celle de la biophilie. Du point de vue narratologique, cette rétrospection indexée par (Genette, 1972, p. 92) sous la catégorie des « analepses complétives » a pour fonction de nous informer, après coup, que c'est bien ce frère qui avait inculqué à Mahyou l'amour de la nature. Ainsi, dans son plaidoyer pour l'animal, le narrateur condamne, sans ménagement aucun, une société humanocentrée. Celle-ci accrédite l'utopie sinistre que l'homme est seul au monde, en stigmatisant sans raison valable l'amitié entre un homme et un animal, considérée comme une infraction officieuse aux lois sociales qui dressent des barrières infranchissables entre Homo sapiens et le reste des vivants, en plaçant

celui-ci à la tête de la pyramide de ces derniers. ³« Leur duo irritait ses collègues et chefs. L'amitié, très en vue, entre un homme et un animal errant n'étant pas une infraction, ils n'arrêtaient pas de le sermonner sur sa conduite irrespectueuse de leur fonction. » (Magani, 2013, p. 42).

Il est à signaler que ce passage laisse ouvertement insinuer que Mahyou subirait le pire, à cause de cette amitié indésirable et condamné par la société, si la loi officielle le permettait. Cette scène, parmi plusieurs autres, se veut donc une stigmatisation d'une humanité dépourvue de sensiblerie et de sensibilité. Elle met en relief la sécession de l'homme de son appartenance, essentiellement naturelle, et explique de la sorte son antipathie à l'égard du reste des vivants, ainsi que l'explique Bohler, (2022, p. 119) : « L'histoire de l'émergence de l'homme est donc celle d'une perte progressive d'empathie pour les autres formes de vie. Enfin, on peut dire que le diptyque objet de notre analyse peut se lire comme un cri assourdissant visant la sensibilisation de l'homme à la réintégration son appartenance naturelle dont il a été, non sans tort, coupé, et de prendre pleinement conscience de « la fin de l'exception humaine ». Dans ce sens, puisque Copernic a destitué le dogme du géocentrisme, Coran affirme que :

la raison nous oblige à admettre, contre la superstition, que nous ne sommes pas le centre de l'univers, que tout ne tourne pas autour de nous, et que nous ne sommes que l'un des éléments d'un manège que nous ne dirigeons pas comme nous le pensions. (Caron, 2016, p. 221)

Conclusion

Le diptyque soumis à notre attention véhicule un corpus dans lequel la présence du vivant s'impose de façon manifeste et y occupe une place privilégiée. Les « animots », notamment la chienne errante que Mahyou avait adoptée, et la nature en général y constituent l'essentiel de la fiction et le focus de la narration. En raison du fonctionnement analeptique de cette dernière, les moments euphoriques du passé viennent s'intercaler entre ceux dysphoriques qui empoisonnent le présent du narrateur, héros éponyme de l'histoire, notamment ceux de son emprisonnement pour un crime dont il est innocent. Le discours digressif et mnémonique qu'il tient est un subterfuge lui permettant de revivre par

³ - Dans son *liber de sapiente* (Le livre du sage), Charles de Bovelles conçoit une pyramide des êtres, vivants et non vivants. A la base de celle-ci se situe le monde minéral, représenté par la pierre, c'est ce qu'il nomme *exit*, c'est-à-dire ce qui existe sans avoir une âme. Au second étage de la pyramide se trouve le monde végétal, représenté par la plante qui vit, c'est le monde du *vivit*, celui de l'âme végétative de la plante. Vient ensuite l'animal qui sent, le *sentit*, c'est-à-dire l'âme sensitive de l'animal qui vit mais ne raisonne pas. Et enfin, au sommet de cette pyramide se place l'homme qui possède le logos, en ce qu'il raisonne, comprend et réfléchit c'est, selon lui, l'*inteligit* représentatif de l'âme intellectuelle de l'homme.

biais du fantasme et la rêverie les moments de joie passés avec sa chienne adoptive, dans la voie de garage du chemin de fer, lieu idyllique où la nature reprend ses pleins droits, à l'abri de la présente destructrice de l'homme. Conçus à l'aune d'une poétique du vivant, particulièrement zoocentrée, le reste des protagonistes du récit est mis au crible d'un binarisme sémantique qui les scinde entre deux catégories. A la première, caractérisée par sa biophilie, est associé un espace euphorique, la nature ou le paysage dans ce qu'il a de luxurieux, de vierge et d'attirant. A la deuxième est associé un espace dysphorique, la ville en l'occurrence, lieu de la pollution et du rejet injustifié de l'animal, et donc antidote de la nature. En bref le diptyque objet de notre analyse, qui montre sa capacité d'individuation des bêtes au détriment de l'humain, peut se lire comme une incitation au réveil moral de ce dernier envers les « animots » avec qui nous partageons aussi bien le biotope que la « sentience » et l'« agentivité ». La littérature, en l'occurrence le roman, nous permet de prendre conscience qu'humain, animal, végétal et minéral appartiennent à la même communauté biotique dans laquelle l'homme joue un rôle de première importance.

Références bibliographiques

- Bohler, S., 2022, *Human Psycho. Comment l'humanité est devenue l'espèce la plus dangereuse de la planète*, Editions Bouquins, Coll., Essais, Paris.
- Caron, A., 2016, *Anticipéciste. Réconcilier l'humain, l'animal, la nature*, Don Quichotte Editions, une marque des éditions du Seuil, Paris.
- Garaudy, R., 1978/1992, *Biographie du XX^e siècle*, Editions TOUGUI, Paris, Alger, Réédition El Borhane, Alger.
- Gascar, P., 1964, *L'expression des sentiments chez les animaux*, Hachette. Paris
- Gérard, G., 1972, *Figures III*. Editions du Seuil, Paris.
- Krol, M., 2017, *Pour un modèle linguistique de la fiction. Essai de sémantique intégrée*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq.
- Laurent, N., 2001, *Initiation à la stylistique*, Editions Hachette, Paris.
- Magani, M., 2013, *Rue des Perplexes*, Editions Chihab, Alger.
- Magani, M., 2015, *Quand passent les âmes errantes*, Editions Chihab. Alger.
- Milecent-Lawson, Sophie, 2019, *un tournant animal dans la fiction française contemporaine*, pp. 1-18, *Revue Pratiques, Linguistique, Littérature, Didactique*, Université de Lorraine, Crem, F-57000 Metz, France, consulté le 04/12/2023, URL de référence : <https://doi.org/10.4000/pratiques.5835>
- Schaeffer, J.-M., 2007. *La fin de l'exception humaine*. Editions Gallimard.
- Schoentjes, P., 2015, *Ce qui a eu lieu. Essai d'écopoétique*, Editions Wildprojetct. France.
- Viart, D. et Vercier, B., 2005, *La littérature française au présent*, Editions BORDAS, Paris.