

## Occuper les périphéries narratives : rôles narratologiques et symboliques des animaux témoins dans *Anima*, *The Children of Men* et *Amores perros*

Perrine Beltran, Camille Delattre et Jeanne Mousnier-Lompré  
Université Sorbonne Nouvelle / Université de Lorraine / ENS Lyon

**D**ans les fibres du bois gisent les cloportes décomposés, les fragments se détachent entre mes mandibules [...] il y a une vibration dans l'air, il y a une stridulation, il y a un vivant, il y a un danger, il y a trop d'inquiétude, je me roule en spirale.<sup>1</sup>

Tapi dans l'ombre de la charpente, ce mille-pattes narrateur se situe dans un recoin imperceptible de la trame romanesque : à quelques mètres du héros, il demeure, vis-à-vis de lui, invisible et insignifiant. C'est là son unique apparition, il n'est qualifié que de manière minimale par son nom d'espèce, et son action n'a aucune incidence sur les événements cruciaux qui sont en train de se dérouler : toutes ces caractéristiques en font un personnage qui échappe aux « prédésignations conventionnelles »<sup>2</sup> du genre – en l'occurrence ici, du polar (en effet, rien ne prédestine un mille-pattes à avoir un rôle dans un polar). Pourtant, c'est par le point de vue de ce mille-pattes que le lecteur perçoit la scène. Sur les quatre parties qui composent le roman de Mouawad, trois sont racontées par des animaux, qui se passent le relais de la narration de chapitre en chapitre ; le quatrième est quant à lui pris en charge par un « Homo sapiens sapiens ». Le temps d'un court chapitre, ce mille-pattes se fait ainsi le relais empathique de l'inquiétude du héros et assure l'embrayage de la métaphore de la prédation, qui déterminera le premier face-à-face de Wahhch avec son ennemi. Inutile et invisible au niveau diégétique,

le myriapode est donc essentiel aux niveaux narratif et pathémique.

L'attention accordée par Mouawad à ces animaux de l'ombre intervient dans ce que Sophie Milcent-Lawson appelle un « tournant animal dans la fiction contemporaine »<sup>3</sup>. Si cette notion de *tournant* concerne en premier lieu la littérature, le phénomène est sensible dans d'autres domaines artistiques :

[T]ous les arts, et d'abord la littérature, ont témoigné depuis le grand tournant du XIX<sup>e</sup> siècle une importance accrue à la figuration de l'animal, comme pour répondre à la déliaison qui a frappé dans la réalité une complicité immémoriale entre les hommes et les bêtes. [...] C'est à cela que depuis si longtemps tant d'images d'animaux répondent, et le cinéma depuis sa naissance de façon saisissante<sup>4</sup>.

De manière concomitante, et s'intégrant dans le champ pluridisciplinaire des *animal studies*, on a vu l'essor de la zoopoétique, une approche des textes littéraires et, par extension, de toutes les productions artistiques, qui propose de découvrir ou de redécouvrir les productions culturelles tant anciennes que contemporaines en se focalisant sur les modes de présence et d'absence des animaux. La zoopoétique se fait ainsi le pendant d'une longue tradition critique pour laquelle ces animaux « [r]éputés [...] mutiques par des chercheurs en littérature sourds à leur voix » étaient « des objets d'études au mieux inexistantes, au pire illégitimes »<sup>5</sup>. Dès les années 1950 pourtant, Étienne Souriau

<sup>1</sup> Wajdi Mouawad, *Anima*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 2012, p. 298.

<sup>2</sup> Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* n° 6, 1972, p. 93.

<sup>3</sup> Sophie Milcent-Lawson, « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », *Pratiques*, n° 181-182, 2019. La stylisticienne constate une mise à distance de l'anthropomorphisme dans les manières d'écrire sur les animaux à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>4</sup> Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalité*, Paris, P.O.L, coll. « Trafic », 2009, p. 422.

<sup>5</sup> Anne Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021, p. 28.

analysait déjà trois « caractéristiques proprement filmiques du thème animal » : une « motivation cinématique », à savoir l'esthétique du mouvement animal, une « motivation morphologique » qui relève de la manière de « meubler l'espace filmique », et enfin une « motivation expressive » qui provient de la « relation diégétique avec l'homme rendant disponible toute une gamme émotive »<sup>1</sup>. Cette dernière dimension n'échappe pas à l'anthropocentrisme, mais rend bien compte de la réalité des œuvres : bien souvent, les animaux ne sont pas représentés à l'écran pour eux-mêmes, mais comme symboles de la condition humaine.

C'est dans cette triple perspective proposée par Étienne Souriau, et dans une démarche zoopoétique, que nous proposons d'étudier ces personnages de l'ombre que sont les animaux occupant les marges scénographiques et diégétiques d'*Anima* de Wajdi Mouawad (2012), *Amores perros* d'Alejandro González Iñárritu (2000), *The Children of Men* de P. D. James (1992) et son adaptation cinématographique par Alfonso Cuarón titrée *Children of Men* (2006). Relatant des tragédies individuelles et collectives, ces œuvres adoptent les schémas narratifs de la chasse, de la traque et de la fuite face à la brutalité de la condition humaine. Dans le roman de Mouawad, Wahhch poursuit Rooney, le meurtrier de sa femme, à travers le Canada et les États-Unis, remontant également la piste de son propre passé noirci par les massacres de l'histoire. À l'inverse, dans le sombre récit d'anticipation (*The Children of Men*), ce sont les protagonistes qui se trouvent traqués par différentes forces politiques anglaises à la recherche de la dernière femme enceinte (Julian dans le livre, Kee dans le film) d'un monde devenu stérile, ultime espoir d'une humanité en voie d'extinction. *Amores perros*, enfin, montre l'impossibilité de fuir les « lois de la jungle » de Mexico où chacun doit lutter pour survivre : le film relate les destins misérables de trois personnages qui ne parviennent pas à y échapper — Octavio, Valeria et El Chivo, reliés entre eux par un grave accident de voiture qui se produit au cœur de la capitale mexicaine.

Dans ces quatre œuvres, les animaux se caractérisent par leur discrète omniprésence –

omniprésence à relativiser cependant avec le roman de P. D. James, où les quelques apparitions animalières sont, néanmoins, toujours chargées symboliquement. Par leur grand nombre et par leur récurrence, tous ces animaux sont amenés à incarner une sorte de personnage collectif.

L'ombre, ces personnages la révèlent autant qu'ils l'habitent. Littéralement, d'abord, certains se tiennent dans l'ombre qu'ils ont pour cachette ou pour habitat ; d'autres dans l'ombre de leur maître ; tous se situent à la limite du visible et du caché, et aux marges des quêtes existentielles qui se jouent dans la pleine lumière. Témoins distants ou empathiques des destinées humaines, ces animaux *a priori* insignifiants individuellement, ont le tragique en partage avec les protagonistes humains. Ils deviennent alors pour ces derniers les miroirs métaphoriques de leur violence, de leur vanité, de leur impossible solidarité, et plus encore de leur finitude.

### Occuper l'ombre : les animaux anonymes peuplant les décors

Accorder le statut de personnage aux animaux ne va pas de soi, et la frontière qui les sépare des éléments du décor peut être ténue car les signes visant à les en distinguer sont parfois inexistantes ou faibles. Si le nom est l'une des constantes les plus traditionnelles de l'être-personnage, la plupart des animaux de l'ensemble de notre corpus n'en porte pas. Dans *Anima*, le choix d'une dénomination par l'espèce pour chaque animal narrateur<sup>2</sup> les qualifie de manière minimale et les désindividualise, en les confondant avec leurs congénères. Sur le papier comme à l'écran, les animaux de notre corpus ont pour la plupart un statut de figurants : invisibles en tant qu'individus, ils prennent seulement part à la masse qu'ils constituent ensemble.

L'individualisation est justement, avec la volonté, l'une des deux composantes principales de l'être-personnage, qui permettent de mesurer à *quel point* l'animal est un personnage. En effet, en ce qui concerne les animaux, « la question [semble] moins d'être ou ne pas être un personnage, que d'être plus

<sup>1</sup> Étienne Souriau, « L'univers filmique et l'art animalier », *Revue internationale de filmologie*, t. 7, n°25, janvier-mars 1956, p. 51-62.

<sup>2</sup> Durant les deux premières parties du roman, chaque chapitre porte le nom en latin de l'espèce à laquelle l'animal narrateur appartient, faisant de chaque individu un représentant de l'ensemble de l'espèce.

ou moins pleinement un personnage »<sup>1</sup>. Inga Velitchko<sup>2</sup> distingue quatre catégories de personnages animaux au sein d'un *continuum*, selon qu'ils sont plus ou moins individualisés et dotés de volonté propre, plus ou moins personnages. La première de ces catégories embrasse les animaux qui, « appartenant au monde extérieur à la sphère humaine, ne sont que des instruments, avec le même statut que tant d'autres éléments du monde : arbres, bâtiments, objets usuels »<sup>3</sup>. Être extérieur à la sphère humaine n'implique pas forcément un éloignement physique : au contraire, la périphérie qu'occupent les animaux de l'ombre se concilie souvent avec la proximité des protagonistes humains. C'est le cas de ces « indésirables au sein de la communauté »<sup>4</sup>, animaux de l'ombre par excellence car « parasite[s] »<sup>5</sup> qui s'immiscent dans les recoins inaccessibles des maisons, pillent les placards, creusent des passages derrière les meubles et dans les murs : ils observent les hommes sans en être vus.



Fig. 1 – Alejandro González Iñárritu (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000, 1:16:52.

Le point de vue que les animaux prennent en charge dans *Anima* n'est ainsi jamais à hauteur humaine. Le plus souvent au ras du sol – voire sous le sol, comme cette souris qui depuis l'ombre observe Wahhch à travers « la surface grillagée de la bouche d'égout, sous laquelle [elle] niche »<sup>6</sup> – les narrations animales sont une invitation à accorder une importance aux ombres, aux marges, tant diégétiques que scénographiques. Les animaux se trouvent en effet aux samoyauls des trames narratives, auxquelles ils

ne prennent aucune part et dont ils sont de purs observateurs distants : « [i]ls n'ont pas de nom, et semblent s'inscrire dans une sorte de hors d'œuvre – scène, anecdote – détaché de l'action principale »<sup>7</sup>. Cette place périphérique est redoublée par une marginalisation scénographique : les animaux se trouvent aux arrière-plans, voire dans les angles morts des caméras, là où le regard ne se pose jamais.



Fig. 2 – Alejandro González Iñárritu (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000, 1:15:19.

Néanmoins, ils se manifestent quelquefois aux yeux ou aux oreilles des humains, introduisant brièvement un contact entre ces deux mondes distincts (pourvu que l'humain prenne la peine de se baisser) :

Ils se sont appuyés contre le mur et j'ai senti leurs pieds se poser sur le rebord du radiateur électrique fixé à même la plinthe et derrière lequel je me tiens caché. Je suis toujours là. Entre le mur et le radiateur. [...]

Je me suis avancé et je suis sorti de mon réduit. Je suis resté dans l'obscurité, tapi entre le pied de la table et la plinthe. J'ai émis un couinement à peine audible. Il m'a entendu. Il s'est retourné. Il a d'abord cherché, puis, en se baissant, il m'a aperçu<sup>8</sup>.

Nuisibles, indésirables, repoussants, habitant littéralement l'ombre, les rats occupent également une place particulière dans la seconde partie d'*Amores perros*. On les entend grouiller sous le parquet du nouvel appartement de Valeria, mais sans jamais les voir. Leur présence n'est donc que suggérée, et devient tout à fait anxiogène lorsque le

<sup>1</sup> Christèle Couleau, « Les animaux sont-ils des personnages comme les autres ? », *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, A. Déruelle (dir.), publication d'une journée d'études sur le site du GIRB (Paris 7), 2013.

<sup>2</sup> Inga Velitchko, « Les personnages animaux dans la littérature – Esquisse de typologie et de fonctions », *Fabula / Les colloques, La Parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation*, 2018.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 60.

<sup>5</sup> *Id.*, p. 47.

<sup>6</sup> *Id.*, p. 116.

<sup>7</sup> Christèle Couleau, *op. cit.*

<sup>8</sup> Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 161-169.

chien de Valeria se trouve bloqué avec eux, sous le parquet – sous le décor. Les protagonistes humains, restés sur scène, se démènent pour tenter de briser ce plancher, cette limite entre la scène et le hors-scène, le haut et le bas, pour sauver leur chien. Les rats, et le territoire obscur et subalterne qu'ils occupent, deviennent alors le centre focal de l'attention des protagonistes, tout en demeurant invisibles, insaisissables, dans l'ombre jusqu'au bout. Tout se fait au niveau de la bande sonore : les gémissements de ce chien prisonnier sous le plancher, s'interrompant parfois pour laisser place aux grouillements des rats, rendent ses maîtres fous d'espoir, d'inquiétude et de colère.



Fig. 3 – Alejandro González Iñárritu (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000, 1:32:18.



Fig. 4 – Alejandro González Iñárritu (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000, 1:33:49.

L'invisibilité des animaux relégués au hors-champ peut donc être saillante et signifiante : ils forment une toile de fond non plus visuelle, mais sonore. Aboiements, piailllements, bêlements, meuglements sont omniprésents dans l'adaptation de Cuarón depuis Londres jusqu'à Brexhill, se mêlant aux différentes langues des réfugiés et aux pleurs des victimes des bombardements de la guerre civile qui fait rage à la fin du film : tout en restant hors-champ, ces animaux saturent le fond sonore de leur omniprésent vacarme. Le chant du coq rythme ainsi la laborieuse fuite de Theo, Miriam et Kee,

annonçant l'arrivée imminente du jour et le réveil des *Fishes* (des activistes qui, bienveillants au premier abord, cherchent en réalité à s'approprier l'enfant de Kee à des fins politiques) : dans cette scène, le coq psalmodie l'urgence de la fuite.

Ainsi, les animaux occupant la marge scénographique ont néanmoins une fonction pathémique, dans le sens où ils permettent d'installer et d'entretenir des ambiances angoissantes. Peuplant un décor loin d'être inerte et inoffensif, les animaux de l'ombre, par leurs manifestations de présence diffuses mais récurrentes, enserrant les protagonistes dans d'inquiétants étaux.

## Relier les espaces diégétiques et les protagonistes

Bien que cachés, tapis dans l'ombre, voire situés hors-champ, les différents bestiaires jouent un rôle non négligeable dans les quêtes des protagonistes humains en participant à la liaison des intrigues. Les animaux constituent en effet l'un des fils rouges permettant de suivre les personnages principaux dans leurs errances, entre progression spatiale et éclatement narratif. L'œil du spectateur suit la grande diversité d'animaux du film *Children of Men* au fur et à mesure des déplacements des héros vers le terme de leur quête – le bateau de *Human Project*, nouvelle arche de Noé censée sauver l'espèce humaine. Animaux domestiques et sauvages peuplent ainsi la ville, la campagne, les camps de réfugiés, et relient les scènes entre elles par des présences fugaces ou par une occupation en continu de la bande sonore, du chien pelotonné dans les bras de sa maîtresse dans un café londonien au goéland juché sur un brise-lame à la sortie des égouts de Brexhill où Kee et Theo attendent le bateau. Par son potentiel de signification, cette présence animale tout au long des déplacements du héros participe à l'homogénéisation du signifiant audiovisuel et du signifié narratif, qui fonde la continuité narrative dans l'art cinématographique. Non seulement les animaux accompagnent en arrière-plan la fuite de Theo et Kee, mais ils illustrent, à plus grande échelle, les migrations politiques et climatiques, comme le montre le plan furtif d'un chameau qui marche aux côtés de son maître en plein cœur de Londres.

Dans *Amores perros*, les animaux constituent d'emblée un élément central pour reconstituer le « puzzle » diégétique des personnages, dont les destins misérables s'entrecroisent à partir de l'élément déclencheur de l'accident de voiture et que le public découvre au gré des *flashbacks*<sup>1</sup>. Dès la première scène, Cofi se présente comme un élément stable au sein de la structure narrative éclatée. Dans une esthétique en miroir, le film s'ouvre sur l'image de son corps sanglant et se clôt sur le départ du couple qu'il forme avec le Chivo, se détachant en ombre chinoise à contre-jour sur le ciel pâle de Mexico. Les aboiements des chiens permettent également de tisser des liens entre des personnages humains qui ne se parlent pas : Valeria et le Chivo ne se croisent jamais, mais leurs chiens se répondent lorsque la voiture de la jeune femme passe rapidement à côté de la meute du Chivo. Pour David Yagüe Gonzáles « le chien est utilisé comme un leitmotiv entre trois classes différenciées de la capitale »<sup>2</sup>, établissant une rencontre indirecte entre l'actrice et le vagabond, le haut et le bas de la hiérarchie sociale.

Dans *Anima*, la faune du roman prend en charge la narration, et l'enchaînement de nombreux chapitres est assuré par un relais de points de vue internes. Souvent, ce relais s'opère entre des animaux qui se croisent ou se dévorent, et ces scènes de prédation entre animaux annonce toujours un danger pour le héros. C'est une araignée en train de dévorer un papillon pris au piège dans les fils de sa toile qui raconte l'arrivée de Wahnch à l'hôtel Sunrise, installant d'emblée un climat de méfiance envers ce lieu, qui est également celui où Rooney prend Wahnch au piège. Le mille-pattes affairé à dévorer les cloportes prend en charge la narration quand Rooney entre dans la chambre de Wahnch pour y commettre son crime, puis il est relayé par une souris qui cède bientôt sa fonction narrative au chat qui raconte sa dévoration, puis le viol du personnage principal. L'araignée, le

mille-pattes, le chat et leurs proies se font ainsi les échos de la traque de Rooney et de Wahnch. La succession des chapitres et le passage de la fonction narrative d'un animal à un autre fonctionne comme un engrenage tragique où les destinées animales ont toujours un léger temps d'avance sur celles des personnages humains.

## Les animaux dans l'ombre des humains

Les personnages animaux peuvent devenir actants dans les destinées humaines. Ceux qui sont en « collaboration amicale ou lutte brutale »<sup>3</sup> avec les humains composent la deuxième catégorie proposée par Inga Velitchko. Ils ne sont pas forcément des personnages fortement individualisés ou dotés d'une volonté claire, et n'obtiennent donc pas nécessairement, par leur fonctionnalité marquée, le statut de personnages principaux. Ainsi, un adjuvant peut le devenir sans volonté de venir en aide au héros. La moufette qui sauve Wahnch de la mort s'interpose par hasard devant la voiture des deux hommes qui veulent l'éliminer. Elle réussit à les faire fuir, apparaissant ainsi « victorieuse de l'opposant »<sup>4</sup> ; mais elle semble agir par instinct bien plus que par volonté : justement, c'est une solidarité instinctive, spontanée, entre les animaux de l'ombre et Wahnch, que Mouawad cherche à



Fig. 5 – Portrait de Mason-Dixon Line réalisé par Sophie Jodoin, dans Wajdi Mouawad, *Anima*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel » 2012, p. 495.

mettre en scène. Dans ces conditions, l'intervention de la moufette est plutôt de l'ordre de l'incident que de la participation à une quête qui vise à rendre le héros victorieux de ses adversaires.

Parmi les animaux qui entrent en collaboration amicale avec les humains, Inga Velitchko évoque en particulier les animaux adjuvants, qui « appartiennent souvent, mais pas toujours, aux personnages humains » et qui « commencent à ressembler aux humains »<sup>5</sup>. Cette catégorie englobe plus volontiers des personnages secondaires que

<sup>1</sup> Allison Stubbmann, « Analyzing the Puzzle That is *Amores Perros* », *Film Matters* 2 n°2, 2011.

<sup>2</sup> David Yagüe Gonzáles, « Animalidad y animalización en *Amores perros* », *Miríada Hispánica* n°14, 2017, p. 108. Notre traduction.

<sup>3</sup> Inga Velitchko, *op. cit.*

<sup>4</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 92.

<sup>5</sup> Inga Velitchko, *op. cit.*

des personnages de l'ombre. En effet, les animaux de compagnie ou adjuvants sont plus étroitement liés au destin des personnages humains et occupent bien souvent le devant de la scène à leurs côtés. Ils sont de ce fait plus qualifiés, car ils portent en général un nom et des marques qui les distinguent des autres membres de leur espèce. Le chien Cofi dans *Amores perros*, Mason-Dixon-Line et Motherfucker dans *Anima*, en sont de parfaits exemples. Un portrait de Mason-Dixon-Line, chien monstrueux qui prend en charge la narration de toute la troisième partie du roman de Mouawad, apparaît même dans les pages de fin, soulignant visuellement son importance (Fig. 5). Sur le *continuum* qui s'étend du personnage de l'ombre aux héros, ce type de personnage animal, fortement différencié, semble approcher du personnage secondaire, apparaissant fréquemment aux moments clefs de la diégèse.



Fig. 6 – Alfonso Cuarón (réal.), *Children of Men*, Strike Entertainment et Hit and Run Productions, 2006, 10:20.

Les personnages humains fonctionnant en binôme avec des animaux reçoivent eux-mêmes l'animal qui leur est associé comme un signe particulier contribuant à les différencier et les distinguer. Les chiens et les chats, acolytes par excellence des humains, sont nombreux à se trouver toujours dans l'entourage immédiat de certains personnages, participant ainsi à leur caractérisation et à leur identité. C'est le cas pour Marichka qui, dans le film *Children of Men*, est repérable par Santo, « son clébard merdique » [*crappy dog*]. La langue de Marichka, non traduite à l'écran et incompréhensible pour les protagonistes, se mêle aux aboiements de son chien tantôt trotinant à côté d'elle, tantôt perché dans ses bras.



Fig. 7 – Alfonso Cuarón (réal.), *Children of Men*, Strike Entertainment et Hit and Run Productions, 2006, 09:18.

Ces personnages de l'ombre donnent des informations essentielles sur les personnages, et dirigent le public et le lectorat dans la manière de les appréhender. Cela est particulièrement tangible dans le film d'Alfonso Cuarón : son chien calme et fidèle inspire la sympathie et la confiance envers Jasper ; les bergers allemands agressifs extériorisent la violence des policiers qui gardent fermées les cages des réfugiés, et les chevaux qui surélèvent policiers comme militants islamistes incarnent la puissance armée des luttes politiques. Ils contribuent donc à définir l'identité des humains, mais aussi son évolution. Dans les deux premières parties d'*Amores perros*, le Chivo apparaît toujours entouré d'une meute de chiens avec lesquels il vit et qu'il considère comme sa famille. Leur meurtre commis par Cofi dans la troisième partie est alors vécu par le Chivo comme un douloureux deuil, et entraîne en même temps un changement de son identité, et de son costume (il se rase et change de vêtements).



Fig. 8 – Alejandro González Iñárritu (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000, 1:43:00.



Fig. 9 – Alejandro González Iñárritu (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000, 1:43:10.

Après Jean-Michel Durafour, on peut donc dire que « l'animal fait voir l'homme »<sup>1</sup>. Contribuant étroitement à la construction de l'identité des protagonistes principaux et secondaires, les animaux qui forment avec eux des binômes apparaissent ainsi comme des projections animistes, des incarnations de leur intériorité.

## Des personnages-symboles : miroirs et contrepoints des noirceurs humaines

Après la Seconde Guerre mondiale, et notamment chez ceux qui l'ont vécue dans la chair de leur histoire personnelle, l'animal apparaît comme une grande ombre qui enveloppe et obscurcit l'écriture.<sup>2</sup>

Fortement métaphoriques dans les œuvres, les animaux fonctionnent à la fois comme miroirs et comme contrepoints des destinées humaines, se faisant tour à tour supports analogiques et doubles inversés. Leur présence permet de mettre en relief les tragédies individuelles et collectives avec lesquelles les protagonistes se démènent.

La mise en retrait diégétique et scénographique des animaux peut exploiter un symbolisme de l'ombre non pas négativement connoté (lieu dangereux ou subalterne, comme nous l'avons vu

plus haut), mais positivement, comme refuge face aux véritables noirceurs. Elle s'avère souvent salvatrice pour les animaux d'*Anima* qui cherchent à s'y réfugier, afin de se tenir à distance des affaires humaines et de leur lot de souffrances. La mouffette, échappant aux coups des hommes qu'elle vient d'agresser, se sent « [p]rotégée par l'obscurité »<sup>3</sup> qui la place hors de portée de leur violence. De façon plus métaphorique, cette araignée se recroqueville derrière le mur pour échapper au contact de Wahhch, et à la souffrance vertigineuse qu'il porte en lui :

Quelque chose d'humain est venu m'effleurer et les ténèbres m'ont envahie. Je me suis reculée et je me suis enfuie par une fissure du mur pour le sortir de ma vue et retrouver l'obscurité profonde des arachnées, bien plus lumineuse, bien plus rassurante que cette nuit effroyable que je venais d'entrevoir et qui est, je le sais à présent, le propre des humains<sup>4</sup>.

Ainsi, l'ombre qu'habitent les animaux se différencie de l'ombre qui habite les humains. Les personnages animaux apparaissent alors comme des projections de la noirceur intérieure des protagonistes humains occupant le devant de la scène.

Dans *(The) Children of Men* et *Amores perros*, cette fonction révélatrice que constitue l'analogie entre humains et animaux se double d'une forte symbolique chrétienne. Récit d'anticipation, *(The) Children of Men* pourrait être caractérisé comme une fiction « apocalyptique messianique »<sup>5</sup>. Beaucoup l'ont remarqué<sup>6</sup>, la révélation de la grossesse de Kee à l'écran rappelle une image de madone : au milieu d'une grange, parmi les veaux, la jeune femme découvre son ventre devant Theo qui s'exclame « Jesus Christ! », au son du chant lyrique composé par John Tavener *Fragments of a Prayer*. Les vaches, alignées le long des parois, sont séparées de leurs petits et traites automatiquement. Juste avant cette révélation, Kee fait remarquer à Theo la barbarie des

<sup>1</sup> Jean-Michel Durafour, « Le cinéma à l'usage des vivants, réflexions après une lecture de Bruno Latour », *Débordements* [en ligne], 2021. URL : <https://www.debordements.fr/Le-cinema-a-l-usage-des-vivants>.

<sup>2</sup> Elisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'humanité*, Paris, Fayard, 1998, p. 729.

<sup>3</sup> Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 61.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 122.

<sup>5</sup> Jean-Paul Engélibert, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019 : « Non pas qu'elles promettent la destruction universelle : au contraire, elles permettent d'échapper au présentisme contemporain en rouvrant, dans le présent, un espace messianique. La promesse qui y émerge n'est pas celle du progrès – il n'y a plus de flèche du temps – mais celle d'un événement pur. Elle ne détermine pas l'avenir, elle l'ouvre. Cette possibilité est au cœur de ce que Derrida appelait le "messianique [1]" ; elle s'oppose aux promesses de "progrès qui prétendent encore nous assurer de notre avenir." »

<sup>6</sup> Voir Samuel Arago, « Ethics, Aesthetics and Future in Alfonso Cuarón's *Children of Men* », *Discourse*, Vol. 32, n°2: *Transpositions*, Détroit, Wayne State University Press, 2010, p. 222 ; Heather Latimer, « Bio-Reproductive Futurism, Bare-Life and the Pregnant Refugee in Alfonso Cuarón's *Children of Men* », *Social Text*, vol. 29, n°3, 2011, p. 62.

humains qui coupent quatre de leurs tétons pour que les mamelles puissent entrer dans la trayeuse. La maternité des vaches est mise au service des fermiers, et les veaux, parqués ensemble et séparés des mères, annoncent ce qui adviendra du bébé de Kee si elle reste à la ferme : son enfant sera confisqué et sa fertilité exploitée par les *Fishes*. Cette scène ne se fait donc pas seulement le relais de l'imaginaire maternel couramment associé à la vache, mais elle en montre surtout les travers liés à la domestication humaine, et contribue à créer une ambiance pesante qui nous fait douter du statut de refuge de la ferme. Cela prépare la révélation des véritables intentions des *Fishes*, et la fuite de Kee, Miriam et Theo pour sauvegarder l'autonomie de Kee en tant que mère. Les vaches se font ainsi le relais analogique des enjeux liés au destin de Kee et de son bébé. Cette scène extatique porte en elle à la fois la possibilité et l'impossibilité d'un espoir de sauver cette humanité qui semble incapable de se retenir d'exploiter le moindre être vivant.



Fig. 10 – Alfonso Cuarón (réal.), *Children of Men*, Strike Entertainment et Hit and Run Productions, 2006, 37:20.

Dans *Amores perros*, ce sont les chiens qui occupent de multiples rôles symboliques :

*Amores perros* reflète les multiples rôles tenus par les chiens : des chiens comme des vaches à lait ou des cochons-tirelire, des chiens comme des rats, des chiens comme un exutoire de la violence qui règne sur la ville, des chiens comme des compagnons, des chiens comme une protection, des chiens comme dignes réceptacles de l'attention et de l'affection des humains, des chiens comme des miroirs, des chiens comme des métaphores du comportement de leurs maîtres<sup>1</sup>.



Fig. 11 – Alejandro González Iñárritu (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000, 04:20.

Les chiens combattants, en particulier, incarnent la violence qui règne au sein des communautés humaines. La parabole d'Abel et Caïn qu'on retrouve souvent dans les films d'Iñárritu est ici renforcée par un jeu de reflets entre ces combats de chiens et les tentatives fratricides qui encadrent le film – la première, entre Octavio et Ramiro (première partie), et la seconde entre Luis et Gustavo (dernière partie). Dans la troisième partie, le Chivo est engagé par Gustavo pour tuer son aîné : lorsqu'il découvre la réelle mission que lui a confiée ce « putain de Caïn » [*pinche Cain*], l'ancien guérillero refuse de devenir « bouc émissaire » [*chivo expiatorio*] et décide de prendre en otage les deux rivaux pour les laisser s'entretuer dans une pièce fermée, tout comme les chiens combattants. Cofi incarne l'ombre que ses maîtres portent en eux et la violence généralisée des animaux humains et non humains envers leurs semblables. En témoigne le nouveau nom que le Chivo lui donne à la fin du film : Negro — l'onomastique achevant la métamorphose de Cofi en tueur.



Fig. 12 – Alejandro González Iñárritu (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000, 2:23:02.

<sup>1</sup> Mónica de la Torre, « The City as Bitch in *Amores perros* Mexico: Lions Gate Films, 2000 », *Literature and Arts of the Americas*, 35:65, 2002, p. 85. Notre traduction.

Ce jeu de reflets entre l'humain et l'animal peut, dans la tradition thériophile<sup>1</sup>, révéler la dénonciation des actes humains par la supériorité des bêtes qui ont su préserver leur naturalité, contrairement à notre espèce qui aurait dévoyé ses bons instincts. Dans le livre *The Children of Men*, cette considération conduit à une inversion des valeurs : les animaux ont un avantage par rapport aux humains, restant fertiles tandis que l'espèce humaine est privée de descendance. Ainsi dans ce passage, la présence bruyante des canards dans la rivière souligne l'absence des enfants :

La rivière était un ruban chiffonné reflétant le ciel, et lorsqu'il traversa le pont et s'arrêta pour regarder en bas, un bruyant troupeau de canards et deux oies arrivèrent en vociférant, bec grand ouvert, comme s'il pouvait encore y avoir des enfants pour leur lancer du pain puis s'enfuir en criant, saisis d'une peur à demi feinte devant leurs tapageuses importunités. Le hameau était désert.

[The river was a crinkled ribbon reflecting the sky, and as he crossed the bridge and paused to look down, a noisy gaggle of ducks and two geese came clamouring, wide-beaked, as if there could still be children to fling them crusts and then run screaming in halfsimulated fear from their noisy importunities. The hamlet was deserted.]<sup>2</sup>

Le hameau apparaît dès lors comme l'ombre de ce qu'était auparavant la communauté humaine, et sa proximité avec la rivière, lieu naturel toujours grouillant de vie, ne fait qu'accentuer le déséquilibre entre humains et autres animaux. Il en est de même dans ce passage, où s'ajoute une dimension religieuse, centrale dans le roman :

Un jeune cerf du parc de Magdalen était, Dieu sait comment, entré dans la chapelle, où il se tenait aussi tranquillement à côté de l'autel que s'il avait été dans son habitat naturel. Le chapelain, poussant des cris d'orfraie, s'était rué sur lui, le bombardant de livres de prières, martelant ses flancs satinés. Surpris, l'animal avait docilement essuyé l'assaut avant de se décider à quitter la chapelle d'un pas léger et désinvolte. Le chapelain avait alors tourné vers Théo un visage ruiselant de larmes. « Bon sang, pourquoi ne peuvent-ils pas attendre ? Maudits animaux. Ce sera à eux bien assez tôt. Pourquoi ne peuvent-ils pas attendre ? »

[Somehow a young deer from the Magdalen meadow had made its way into the chapel and was standing peaceably beside the altar as if this were its natural habitat. The chaplain, harshly shouting, had rushed at it, seizing and

*hurling prayer books, thumping its silken sides. The animal, puzzled, docile, had for a moment endured the assault and then, delicatfeet, had pranced its way out of the chapel.*

*The chaplain had turned to Theo, tears streaming down his face. "Christ, why can't they wait? Bloody animals. They'll have it all soon enough. Why can't they wait ?"*<sup>3</sup>

Le cerf s'oppose ici radicalement au chapelain : sa légèreté, sa désinvolture, sa tranquillité, la beauté de son pelage satiné constituent autant d'éléments de description physique mais aussi comportementale voire morale qui visent, par comparaison et opposition, à mettre en relief le désespoir de l'humain qui n'a plus d'avenir en temps qu'espèce, et que la religion ne peut plus sauver. L'espèce humaine se trouve en effet dépossédée de sa supériorité, ayant perdu le fondement même de l'existence : la capacité de se reproduire. Alors que la religion prône un refoulement des pulsions considérées comme étant du côté de l'instinct et non de la raison, l'humain se trouve à présent privé de sa capacité élémentaire à se perpétuer. Les animaux, éternels inférieurs dans les traditions d'interprétation biblique, prennent ainsi le dessus sur l'humain, qui n'a plus que sa raison pour regretter son extinction programmée.



Fig. 13 – Alfonso Cuarón (réal.), *Children of Men*, Strike Entertainment et Hit and Run Productions, 2006, 1:01:59.

Cette opposition fait voir l'humain comme un être en négatif, inversant les traditions théologiques et philosophiques qui faisaient de tous les autres animaux les miroirs dégradés des humains. Dans ce cadre, le cerf peut apparaître comme un symbole

<sup>1</sup> George Boas, *The Happy Beast in French Thought of the Seventeenth Century (Contributions to the History of Primitivism)*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1933.

<sup>2</sup> Phyllis Dorothy James, *The Children of Men*, London, Faber & Faber, 2000 [1992], p. 60 ; *Les Fils de l'homme*, trad. Éric Diacon, Paris, Fayard, 1992, p. 87.

<sup>3</sup> Phyllis Dorothy James, *The Children of Men*, op. cit., p. 41 ; *Les Fils de l'homme*, op. cit., p. 63.

christique<sup>1</sup>, qui contribue à représenter le chapelain comme un pécheur, et à le rappeler à l'ordre de l'humilité. Dans le film de Cuarón, la scène est déchristianisée puisqu'une biche est substituée au cerf, et une école désaffectée à l'église. Reprenant le motif des univers apocalyptiques, cette scène est tout à fait éloquente, puisque la biche incarne le symbole d'une nature restée fertile qui reprend ses droits sur une civilisation privée de descendance, appartenant déjà au passé.

Tous ces animaux peuvent ainsi apparaître comme des *memento mori* pour une humanité en train de s'éteindre. Mais au-delà de ce rôle symbolique, et en raison de leur présence visuelle et sonore constante, nous pourrions les considérer comme un personnage collectif comparable au chœur du théâtre tragique. Dans les tragédies grecques, le chœur est caractérisé par son omniprésence scénique, sa place ainsi que son langage différenciés (dans l'orchestre, versification particulière, chant et danse). Son rôle, enfin, est celui d'un observateur moral de la destinée humaine, généralement indépendamment de l'action, mais avec la possibilité néanmoins d'occuper le statut de victime dans la diégèse.

Dans ce *continuum* perméable qui s'étend du décor au symbole, les animaux qui peuplent notre corpus se font les témoins de la misère des humains, dont ils partagent souvent les destinées et les souffrances. Certains de ces animaux vont jusqu'à occuper le devant de la scène, se faisant les doubles des héros, comme l'annonce le chien Mason-Dixon-Line au moment où il devient narrateur d'*Anima* : « j'ai fait un pas et je suis sorti de l'ombre »<sup>2</sup>. Dommages collatéraux de la guerre, exploités comme bétail ou comme divertissement sanglant, les animaux sont bien souvent des miroirs tendus à la communauté humaine et à son lot de violences — subies ou perpétrées. Les animaux sont des survivants, tout comme le sont les protagonistes

humains en marge de leur propre espèce, seuls véritables héros de ces quatre œuvres. Ces derniers s'animalisent à leur tour (« il est de ma race »<sup>3</sup> lit-on dans la description de Wahnch faite par un rat), et imperceptiblement, nos personnages de l'ombre finissent par apparaître « entre chien et loup », par ce lien hybride qui se tisse avec les héros.

## Bibliographie

### Corpus primaire

- CUARÓN, Alfonso (réal.), *Children of Men*, Strike Entertainment et Hit and Run Productions, 2006.
- IÑARRITU GONZÁLEZ, Alejandro (réal.), *Amores perros*, Altavista Films et Zeta Film, 2000.
- JAMES, Phyllis Dorothy, *The Children of Men*, London, Faber & Faber, 2000 [1992] ; *Les Fils de l'homme*, trad. Éric Diacon, Paris, Fayard, 1992.
- MOUAWAD, Wajdi, *Anima*, Paris, Actes Sud, coll. Babel, 2012.

### Bibliographie critique

- AMAGO, Samuel, « Ethics, Aesthetics, and the Future in Alfonso Cuarón's *Children of Men* », *Transpositions*, vol. 32, n°2, 2010, p. 212-235. URL: <http://www.jstor.org/stable/41389843>.
- BADIOU-MONFERRAN, Claire, DENOZ, Laurence (dir.), *Langues d'Anima. Écriture et histoire contemporaine dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- BELLOUR, Raymond, *Le Corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalité*, Paris, P.O.L, coll. Trafic, 2009.
- BERTRAND, Denis, CONSTANTIN, Michel (dir.), *La Parole aux animaux, Conditions d'extension de l'énonciation*, Fabula/Les colloques, Actes de la journée d'étude de Paris 8, 2017.
- BOAS, George, *The Happy Beast in French Thought of the Seventeenth Century (Contributions to the*

<sup>1</sup> Michel Feuillet, *Lexique des symboles chrétiens*, Presses Universitaires de France, 2017, p. 25-26 : « CERF – 1 / Caractérisé par ses bois magnifiques dressés au-dessus de sa tête, le cerf est un animal apparenté au monde végétal et particulièrement à l'arbre, dont il partage la symbolique. Les légendes de saint Eustache, de saint Hubert et de saint Julien l'Hospitalier ont en commun l'apparition d'un cerf présentant le Crucifié entre ses bois : à travers le cerf, dont les bois rappellent la croix, se manifeste le Christ. 2 / Dans l'art paléochrétien et médiéval, les cerfs assoiffés, s'abreuvant à une source d'eau vive ou aux fleuves du paradis, représentent les âmes des fidèles (ou plus particulièrement celles des catéchumènes) désireuses de rencontrer Dieu (Ps 42, 2). Un cerf ou une biche qui flaire un serpent fait allusion à la lutte contre la tentation dans la quête du Salut ».

<sup>2</sup> Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 332.

<sup>3</sup> *Id.*, p. 47.

- History of Primitivism*), Baltimore, Johns Hopkins Press, 1933.
- COULEAU, Christèle, « Les animaux sont-ils des personnages comme les autres ? », *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, A. Déruelle (dir.), publication d'une journée d'études sur le site du GIRB (Paris 7), 2013. URL : <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr>.
- DURAFOUR, Jean-Michel, « Le cinéma à l'usage des vivants, réflexions après une lecture de Bruno Latour », *Débordements* [en ligne], 2021. URL : <https://www.debordements.fr/Le-cinema-a-l-usage-des-vivants>.
- ENGELIBERT, Jean-Paul, *Fabuler la fin du monde, la puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.
- FONTENAY, Elisabeth de, *Le Silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'humanité*, Paris, Fayard, 1998.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* n° 6, 1972, p. 86-110.
- LATIMER, Heather, « Bio-Reproductive Futurism, Bare-Life and the Pregnant Refugee in Alfonso Cuarón's *Children of Men* », *Social Text*, vol. 29, n°3, 2011, p. 51-72.
- LAUWERS, Margot, « Anima et l'écopoétique », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 11, 2015, p. 93-99.
- MILCENT-LAWSON Sophie « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », *Pratiques*, 181-182, 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/5835>
- OLSEN, Jon-Arild, « Film, fiction et narration », *Poétique* n°141, 2005, p. 71-91. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2005-1-page-71.htm>.
- SIMON, Anne, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021.
- SOURIAU, Étienne, « L'univers filmique et l'art animalier », *Revue internationale de filmologie*, t. 7, n° 25, janvier-mars 1956, p. 51-62.
- STUBBMANN, Allison, « Analyzing the Puzzle That is *Amores Perros* », *Film Matters*, Vol. 2, n°2, p. 23-27, décembre 2011.
- SUBERCASEAUX, Bernardo, « Perros y literatura condición humana y condición animal », *Atenea*, n°509, 2014, p. 33-62.
- TORRE DE LA, Mónica, « The City as Bitch in *Amores perros* Mexico: Lions Gate Films, 2000 », *Literature and Arts of the Americas*, 35:65, 2002, p. 84-87. URL :
- <http://dx.doi.org/10.1080/08905760208594717>.
- VELITCHKO, Inga « Les personnages animaux dans la littérature - Esquisse de typologie et de fonctions », *Fabula / Les colloques, La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation*, 2018. URL: <http://www.fabula.org/colloques/document5396.php,%20consultado%20el%2019/08/2020>.
- YAGÜE GONZALEZ, David, « Animalidad y animalización en *Amores perros* », *Miríada Hispánica*, n°14, 2017, p. 105-114.