

Epreuve : 1.04.....

Matière : 03/13.....

Session : La 22.....

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuille officielle, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) et placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuille officielle. Ne joindre aucun brouillon.

« Vous pouvez pas comprendre l'once » : telle une sentence, ces mots du narrateur de « On oule le jaguar », adressés à son visiteur, signalent le mystère, l'inconnu que l'animal incarne dans ce texte pour le visiteur, et à travers lui pour le lecteur. En effet, l'animal fait problème, dans ce texte comme dans ceux qui composent notre corpus, et la première question qu'il faudrait sans doute se poser tient à la raison même de leur présence : pourquoi écrire des fictions animales ?

Tiphaine Samoyault, dans son texte « Littéralité des rats » (2011) nous propose une hypothèse : « Pourquoi l'animal ? L'une des hypothèses permettant de répondre à la question touche à la figurativité ou, pour le dire autrement, à la puissance figurative de la littérature, c'est-à-dire à la fois à son pouvoir de représentation et à son pouvoir allégorique : représenter en figurant autre chose, représenter pour dire, déplacer la chose pour se rapprocher de son sens ou de sa vérité. On n'est jamais tout à fait loin de la métamorphose, du Bestiaire ou de la fable. L'animal figure. L'animal signifie. »

D'après Tiphaine Samoyault, la littérature reste toujours proche de genres ou de genres qui ont trait à l'animalité : la métamorphose, le Bestiaire, la fable. C'est que l'animal littéraire semble l'être idéal à mettre en récit pour la « puissance figurative » de la littérature. Il se plie particulièrement aux opérations qui fondent la représentation littéraire telle que l'envisage la critique, soit en termes de représentation ou d'allégorie. Il peut à la fois être une métaphore, c'est-à-dire « représenter » un être en « en figurant » un autre (comme dans un tour de « passe-passe », pour être la sorcière du « Colloque des chiens ») ou un signe qui « représente pour

cliner, c'est-à-dire pour tenir un discours (philosophique, politique, social, métalittéraire, par exemple) et être mis au service d'une recherche de la vérité ou du sens de ce qu'il figure ou signifie. Dans tous les cas, l'animal littéraire est ici envisagé comme un être de langage n'ayant vocation qu'à être dépassé, n'étant qu'un intermédiaire entre le lecteur et la véritable signification du texte, ou le véritable objet qui se dissimule sous la figure de l'animal comme Lucius sous celle de l'âne chez Apulée ou (peut-être?) le fils d'omphel sous celle de Berganza dans le « Colloque ». On le voit, les textes de notre corpus se prêtent bien à ces enjeux : Scipien et Berganza apparaissent, dans le « Colloque des chiens » de Cervantes (1613) comme des êtres de papier avant tout, mais que (ou qui) figurent-ils ? De qui sont-ils les masques et quel discours de vérité servent-ils ? Quel sens, de même, attribuer aux tribulations malheureuses de Lucius d'Apulée, dans L'Âne d'or (II^e siècle) ? Ou à cette métamorphose subie par Gregor Samsa dans en un « monstrueux insecte » qui défile, justement, toute représentation, dans La Métamorphose (1917) de Kafka ? L'interrogation est redoublée par le miroir que tend à ce texte la trajectoire de Roberter dans le « Rapport pour une académie » (1912). Enfin, quel discours les onces tiennent-elles, dans « Son oncle le jaguar » (1961) de Guimarães Rosa ? Et moins que ce ne soit le narrateur qui, humain se voulant once avec changement en once, porte le sens du texte ? À travers l'écho de ces différents textes, il faudra ainsi se demander dans quelle mesure l'animal littéraire prend pour lui cette puissance figurative qu'a la littérature selon Tiphaine Samoyault, et dans quelle mesure cette puissance lui permet, en représentant ou en signifiant quelque chose qui dépasse sa seule présence dans le texte, de tenir un discours de vérité qui puisse s'approcher au plus près de ce dont l'animal est la figure ou le signe. Dans un premier temps, il faudra reconnaître à l'animal littéraire. 2. / 1.6.

une puissance figurative: qu'il soit métaphore ou allégorie, l'animal, en littérature est, il est vrai, une figure de style, un être de discours représentant autre chose que lui-même, voire un signe au service d'un discours de vérité. Pour autant, par son étrangeté, l'animal littéraire garde une certaine opacité qui menace la possibilité d'un dire-vrai: l'animal figurerait trop ou pas assez, pour signifier autre chose que lui-même. On montrera ainsi dans un second temps que l'animal littéraire ne prend une signification, aucun déplacement de sens, mais reste dans sa propre étrangeté. Enfin, nous montrerons que c'est dans ce refus de la signification ou de la figuration d'autre chose que lui-même que l'animal devient signifiant, en déplaçant l'idée que ce n'est pas l'animal, dans notre corpus, qui tend vers "autre chose" mais bien le lecteur humain qui se déplace de l'humanité pour se rapprocher de l'animalité représentée: à cette condition, l'animal littéraire peut tenir un discours de vérité sur notre propre animalité.

L'animal littéraire est, avant toute chose, un être de langage, une figure de style (métaphore ou allégorie) faisant signe vers autre chose que lui-même, permettant ainsi de tenir sur cette chose, par l'écart figuratif qu'il entretient avec elle, un discours de vérité.

De fait, notre corpus représente, peut-être plus que des animaux, ce que Derrida appellerait des "animots", soit des êtres verbaux qui, de même que les signes que sont les mots, permettent de représenter quelque chose qui n'est pas eux. On peut dès lors les considérer comme des figures de style, permettant un écart dans la représentation. Dans notre corpus, on peut commencer par voir en certains animaux des métaphores: c'est le cas des "monstrueux insectes" en qui Gregor se change dans le texte de Kafka. La métamorphose de Gregor se comprend en effet aisément comme une métaphore particulièrement riche, puisqu'elle peut renvoyer à de nombreux référents métaphoriques, tous étant des figures de marginaux (ainsi l'écart de la figure de style animalière se redouble d'un écart social). La "vermine" qu'est devenu Gregor peut ainsi se comprendre comme une métaphore

du Juif et du rejet de quel celui-ci fait face en société, où il est renvoyé, au début du ~~XIX~~ ^{XIX} siècle européen, alors que : l'antisémitisme fait rage, à sa prétendue "monstruosité". On sait, en lisant la lettre au père, à quel point le père de Kafka lui-même ~~ressentait~~ méprisait et insultait les Juifs qui, d'après lui, ne s'intégraient pas en société. Une autre figure de marginal pouvant se cacher derrière ce corps animal pourrait être (c'est la lecture qu'en propose Nabokov) celle de l'artiste dont le génie bouleverse et détruit l'ordre social bourgeois, condensé dans ce qui le résume le mieux, la famille : quand Gregor se demande si "tout ce confort, tout ce bien-être [va] devoir finir, dans la terre", il se rend compte de la destruction qu'il inflige au cadre de vie de sa famille, et à l'ordre dans lequel s'écoulaient leurs jours. On peut différencier ce régime de la métaphore d'un régime plus allégorique, qu'on peut retrouver, dans une certaine mesure, chez Guimarães Rosa, les onces incarnant peut-être la rage destructrice (à l'once, elle aime tout, tout déclare ainsi le narrateur) de portée universelle. Cela apparaît peut-être encore plus clairement dans "Le Colloque des chiens", quand Scipion et Berganza tentent, au début du dialogue, de percer le mystère de leur raison d'être en tant que chiens parlants. Dans un moment de réflexivité littéraire, ils analysent donc les qualités dont les humains investissent culturellement les chiens ~~et~~ en Espagne (et peut-être plus largement en Europe) et qu'ils finissent par représenter allégoriquement : la mémoire et la fidélité, notamment en amitié. Et nos deux personnages canins de citer, précisément, les chiens que l'on sculpte sur les tombes des couples qui se sont restés fidèles, pour signifier, allégoriquement, cette fidélité. Dans ce régime allégorique, on peut peut-être inclure, si l'on entend par allégorie la représentation d'une idée, d'une notion, la représentation idolâtre : car l'animal sert alors l'idole et représente, chez Apollon, la divinité. Ainsi, dans la procession finale lors de laquelle Lucius redevient humain, on voit passer une "vache dressée debout, image féconde de la déesse-mère de toutes choses", Isis. Dernier régime de représentation figurée que permet l'animal littéraire : celui, disons, du masque autobiographique. Je finis 4.1.16.

Epreuve : 104

Matière : 03.13

Session : 2022

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuille officielle, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) et placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuille officielle. Ne joindre aucun brouillon.

revenir au "Colloque", où la figure du chien peut aussi bien renvoyer à celle de l'écrivain lui-même. Il y a quelque étrange similitude entre les parcours du chien Berganza qui va à Séville en quête de maîtres et de travail, et la vie de Cervantes qui se rend dans cette même ville pour y trouver des protecteurs et fonds afin de financer ses travaux littéraires.

Notre corpus mobilise donc l'animal comme moyen de figurer "autre chose", de diverses choses selon une variété de régimes et de procédés. Mais l'animal y est aussi un signe, intégré en cela à un discours : à travers lui, il s'agit de "représenter pour élire", tenir un discours dont la nature diffère selon les œuvres. Parmi ces dernières, ce sont notamment les deux plus anciennes qui font entrer la figure animale dans un discours. D'un côté, Apulée utilise la métamorphose en âne de Lucius pour tenir un discours d'ordre moral. En effet, la métamorphose, dans la tradition d'Ovide, est une punition, qui est la réponse et la conséquence du dérèglement du désir que connaît Lucius : ce personnage est excessif dans son désir amoureux, se distingue par sa voracité, et surtout par l'intensité de sa curiosité ("Non que je sois curieux, mais j'aime à tout savoir, ou du moins le plus possible", confie-t-il au début du premier livre). La forme animale vient alors représenter cet excès en l'incarnant : la mesure de la curiosité de Lucius se trouve ainsi figurée par la taille de ses oreilles qui s'agrandissent "étonnamment" au moment de sa métamorphose. Ses organes érotiques, lèvres et sexe, grossissent jusqu'à devenir inutilisés (les "lèvres pendantes" de Lucius ne lui servent plus à parler, et son sexe lui est inutile jusqu'à ce qu'on le prostre à une

matrone zoophile au livre X, où il sert en effet, mais au grand dam de notre personnage). de grotesque de la métamorphose est ainsi de repousser et entre dans le cadre d'un discours moral.

L'Âne d'or, quoiqu'il ne relève pas de l'apologue, entretient du reste de nombreux rapports avec le genre de la fable, et d'Ésope en particulier, dont il n'est jamais sorti à fait loin, pour reprendre les mots de Tiphaine Samoyault. Ainsi, à partir du moment où Lucius passe de maître en maître, on peut considérer que le roman est une sorte d'amplification narrative de la fable d'Ésope où un âne, mécontent de son premier maître, est ravi à l'idée d'en changer... avant de subir des maîtres ~~les~~ plus cruels les uns que les autres jusqu'à finir, après être tombé de Charibde en Scylla, chez un équarisseur. Mais au-delà de ce discours moral, l'animal sert aussi à tenir un discours social, à "dire" la société dans laquelle ils évoluent: si c'est déjà le cas chez Apulée, c'est encore plus vrai dans le "Colloque des chiens". Les chiens de Cervantes, en effet, ne manquent pas de mordant: peut-être que la vraie raison de leur nature canine tient d'ailleurs à un jeu de mot, puisque le verbe espagnol morder signifie à la fois "mordre" et "faire la satire", genre auquel se livrent volontiers les deux chiens. Ils sont alors pleinement représentés en animaux "pour dire" puisque leur animalité est symbolisée par le même verbe et la même action qui désigne leur discours: la morsure, leur seule fonction narrative étant, à l'échelle du "Colloque", de parler (tout se produit dans leur discours) de la société espagnole du Siècle d'Or, sur le modèle du roman picaresque, puisque les tribulations de Berganza l'ont amené à côtoyer nombre de milieux ^{sociaux} différents (les abbatis, les bergers, une troupe de théâtre, un marchand) dont il peut ainsi faire la satire.

Mais cette satire n'est pas gratuite, et, plus généralement, au sein de notre corpus, si l'animal peut

de tenir un discours, c'est que, dans l'écart vis-à-vis de la chose qu'il figurerait, il pourrait en donner le sens ou la vérité. Justement, le discours de nos deux satiristes canins, dans le "Colloque", se veut orienté vers la vérité: ils entendent éclairer les mœurs de leur société et leurs dysfonctionnements, eux dont l'expérience, en particulier celle de Berganza, en fait en quelque sorte des concentrés de la société de leur époque, qu'ils représentent, tout autant qu'il la critique. Ce sont des "frères de lumière", qui font "la lumière comme un feu de cierges" et se refusent à frapper "comme un flagellant" leurs contemporains. Porteurs de lampes, ils sont des nouveaux Diogènes, et si Scipion craint que leur médisance ne leur donne "le nom de cyniques, qui signifie chiens méchants", force est de constater qu'ils éclairent bel et bien à la manière de cyniques antiques les vices de leur temps. Pour autant, il n'en sont pas moins partie prenante de leur société, dont ils représentent la vérité dans leur dialogue secret: il a lieu la nuit, et les chiens ne se savent pas espionnés par Camprodon. Dès lors, Berganza laisse libre cours à sa satire des "Ispagnols" qui incarnent à ses yeux la lie de la société: il y a là une xénophobie courante dans l'Espagne de Cervantes, que ce dernier met en scène dans ce dialogue mis en abyme au sein d'une nouvelle. L'écart, il est ainsi tout à la fois animalier et métalittéraire, ici: la fiction animale devient une sorte de "mentir-vrai" aragonien où la fausseté de la fiction qui se dénonce comme invraisemblable ("j'ai compris l'artifice du colloque", déclare Peralta à la fin de "Mariage trompé") sert à dire la vérité d'une société et d'une époque. L'animal, c'est ainsi ce qui "diffère" ce qu'on ne dit pas", pour citer les mots du narrateur de "Mon oncle le jaguar", qui parle des oncles mourants. L'animal permet en effet un "déplacement" de point de vue, un "étrangement" pour reprendre la notion avancée par Chklovski, c'est-à-dire une processus d'altération, de "étrangéisation" révélatrice. La stétamorphose, en nous situant dans le point de vue d'un insecte (quoique le narrateur ^{hétérologique} garde un certain contrôle), représente ainsi le monde tel qu'un tel animal peut en faire l'expérience, déplace le regard pour nous révéler une facette du monde tel qu'en tant qu'humain, le lecteur ne peut pas percevoir. ...F.M.B.

extérieur à l'épaulement.
Aux yeux de l'insecte aveugle, le monde s'écroule d'un brouillard
de plus en plus épais.

L'animal, c'est donc cette figure je m'en tiens la représentation d'autre chose; ~~elle~~ entendue à la fois comme une autre référence que lui, un sens qui le dépasse, ou un discours alternatif sur le monde.

Or si l'animal littéraire ainsi entendu est-il bien une métaphore : n'y a-t-il pas plutôt anamorphose, et n'est-ce pas un effet de perspective qui fait que le lecteur investit cet animal littéraire d'un sens que, peut-être, il n'a pas. Jacques Derrida, dans d'un animal que donc je suis (2006), se méfie de cette tendance à lire l'animal littéraire sur le modèle de la fable comme représentant d'un sens humain, d'un jeu humains, et dès lors de partir ^{par cette lecture anthropocentrique} de ce que fait, précisément son animalité. L'animal, loin d'être une puissance figurative peut ainsi bien plutôt renvoyer d'abord à sa propre présence animale et donc étrangère à tout sens que l'humain voudrait lui donner. L'animal littéraire pourrait même incarner une forme de refus de la figuration, un interdit de la représentation, ainsi qu'un refus de tout discours de vérité univoque.

Nos deux textes modernes abordent ainsi de l'animal une représentation qui fait problème, d'abord parce que, loin d'apparaître comme le signe ~~est~~ représentant un référent ou s'inscrivant dans un discours stable, les animaux chez Kafka et Guimarães Rosa sont insignifiants, au sens où ils défont la signification. Ce sont de pures présences absentes. L'incipit de la Métamorphose est à cet égard assez provocateur; "Lorsque Gregor Samsa se réveilla un matin, au sortir de rêves agités, il se trouva dans son lit métamorphosé en un monstrueux insecte." Le singulier de l'animalité n'a lieu pour aucune raison identifiable : le matin, indéfini, n'a rien de particulier, et Kafka s'amuse simplement à évoquer, sans plus de précisions ni sans jamais les faire revenir par la suite, des vagues "rêves agités" bien insuffisants pour faire sens de cette métamorphose. Sur le ton de l'humour, Kafka laisse entendre, dès le début de cette longue

Epreuve : 1.0.4.....

Matière : 03.13.....

Session : 2022.....

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuille officielle, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) et placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuille officielle. Ne joindre aucun brouillon.

nouvelle, qu'il n'y a pas de raison particulière à cette transformation, et, en en exhibant tout à la fois l'in vraisemblance et l'absence de motivation, souligne à la fois l'absurde et le scandale que représente ~~le~~ le surgissement soudain de l'animalité : cette dernière devient non une figuration - mais un événement, ce qui arrive, ce qui se produit sans cause. L'once, chez Guimarães Rosa, incarne de même cette absence de signification, voire la destruction de toute pensée. En effet, selon le chasseur, l'once, paisible, n'est que contentement : elle pense seulement que l'ort est "Beau, bon"; et, engagée, elle se réduit à une force meurtrière, une pure puissance de destruction. Si son corps est aussi glissant, dans le texte, c'est - autre, bien sûr, la réalité biologique - pour signifier, peut-être, que l'once est insaisissable, au sens intellectuel. "Vous ne pouvez pas comprendre l'once", si vous ne l'avez pas chassée, si, comme le narrateur, vous ne marchez pas dans ses pas, pour la saisir, la capturer. Pour reproduire le jeu de mot de Derrida sur le verbe "suivre" et "être" : c'est en suivant l'once à la trace que le chasseur parvient à la saisir - physiquement et intellectuellement - pour ensuite devenir once. L'once n'a donc pas de sens, pour qui ne la chasse pas et ne se fait pas once lui-même.

Non content de demeurer opaque quant à son potentielle signification, l'animal littéraire met également en échec la représentation. C'est là encore plus particulièrement sensible chez Guimarães Rosa et Kafka. Ainsi, dans "Ton oncle le jaguar", étant donné les conditions dans lesquelles se fait la narration (première personne, avec un narrateur peu fiable qui se contredit sans cesse et semble

vouloir endormir son auditeur, peut-être pour le manger), on ne sait pas si le chasseur se transforme en oncé, et on ne sait d'ailleurs pas s'il y a Bel et bien des onces qui rôdent autour du campement : tout à l'heure dans la ~~dis~~ parole du narrateur, et peut-être que les onces n'ont pas plus de réalité que les nombreuses déclarations contradictoires du chasseur. La métamorphose joue aussi sur l'idée du caractère irreprésentable de l'animal qu'est devenu Gregor, trop complexe pour être saisi et décrit par le narrateur autrement que par fragments (« un dos bombé, brun », un ventre « divisé par des arceaux ») ou des aperçus fulgurants, comme ces « pattes innombrables » qui « papillonnent devant [l]es yeux » de Gregor. L'emploi du verbe « papillonner » est frappant, et la métaphore redouble la métamorphose de Gregor.

Chez Kafka, l'irreprésentabilité de l'animal ne se fonde toutefois pas que sur un excès, mais aussi sur une diminution. Gregor s'amoindrit tout au long de la nouvelle, à mesure qu'il se laisse mourir de faim, et sa mort elle-même est décrite comme une disparition (« il devait disparaître »), dernière étape de cette dynamique de réduction.

Dès lors que sa présence semble absurde, voire qu'elle est incertaine et même ^{alors} insignifiante, quel discours de vérité l'animal peut-il bien permettre ? Notre corpus, et en particulier les deux textes anciens, soulignent les limites qu'il y a à vouloir conférer un sens à un animal. Les deux mobilisent en effet la notion de prodige : alors que Lucius, sous forme d'âne, se trouve avec son propriétaire au moment, un favori jardinier, il assiste à une série de prodiges animaux qui, semble-t-il, annoncent une catastrophe. Mais quel rapport y a-t-il entre le fait qu'une grenouille verte saute de la queue d'un chien, puis le fait que ce même chien soit étranglé d'une morsure par un boeuf, et la

mort des trois fils du jardinier, si c'est bien ce qu'annoncent ces prodiges? De même, les deux chiens du "Colloque" décident, lorsqu'ils s'interrogent sur la nature prodigieuse ou non de leur capacité à parler, de suspendre leur jugement: "prodige ou non, [...] tant y a-t-il que nous parlons". Dès lors, la question est déclarée nulle et non avenue, et son élucidation est renvoyée hors du texte: les deux chiens décident - et invitent implicitement le lecteur à faire de même - à prendre "cette nuit ou cette journée comme elle vient". Dès lors, bien sûr, par le biais des personnages de Sifian et Berganza, un discours de vérité pourra se tenir, mais sans que la symbolique canine prenne un sens particulier, toute dispartilité qu'elle est par le texte.

L'animal serait donc pas une figure de style, mais à peine une figure représentée. L'animalité n'aurait d'autre sens que sa présence, et l'animal ne ferait référence qu'à lui-même, sans permettre qu'on l'investisse d'un sens qui le ferait tendre vers une vérité qui lui serait extrinsèque.

L'animal littéraire n'opère donc pas de déplacement vers "autre chose", dans les œuvres de notre programme, mais ne nous permettrait-ils pas, à nous d'opérer ce déplacement, en nous rapprochant de leur vérité à eux, qui est aussi la nôtre: celle de notre condition animale partagée? Dès lors, c'est précisément parce qu'il n'y a pas de déplacement de l'animal vers un sens humain anthropocentrique que nous pouvons, comme lecteurs, reconnaître ce qu'il y a de l'animal en nous: voilà le discours de vérité sur l'humain que l'animal littéraire pourrait tenir.

L'animal est mis en scène comme un étrange alter-ego de l'humain, dans certaines œuvres du programme. On peut avancer, pour analyser cette similitude, la notion lacanienne de "fraternité": l'animal ne nous représenterait pas comme une métaphore ou une allégorie, mais serait comparable à l'humain en terme de calcul, chaque pulée (songeurs) 1.1.16.

au cheval de Lucius et à l'âne de Jifon qui adressent des ~~requis~~ adresses à l'âne qui est devenu le protagoniste, afin de s'assurer qu'ils aient l'exclusivité de la mangeoire), tout comme, symétriquement, l'humain serait comparable à l'animal en terme de mœurs, chez Cervantes (que l'on songe aux bergers qui s'épouillent, qui semble grogner et hurler quand ils entreprennent de chanter). C'est le "Rapport pour une académie" qui favorise le plus ces effets de comparaison, puisque Rotpeter, prisonnier sur le navire qui doit l'emmener de son Afrique natale en Europe, s'efforce d'imiter ses ravisseurs: l'humain et l'animal deviennent alors miroirs l'un de l'autre, avec de curieux effets d'inversements (Rotpeter, se léchant le visage, se révèle plus propre que ses ravisseurs humains qui ne se nettoient pas après les concours de crachats qu'ils organisent avec le singe).

L'animal plus qu'une métaphore, apparaît comme un symbole de l'humain, au sens ethnologique du ~~passage~~ de l'homme: c'est la partie de l'humain que ce dernier peut être tenté d'oublier, mais qui se rappelle à lui. Là encore, le cas de Rotpeter est exemplaire dans la mesure où il incarne ce geste du rejet (il rejette son animalité avec tant de violence que son professeur devient presque simiesque), et qu'il ne veut pas faire ^{un} retour sur son expérience en tant qu'animal qu'il juge de toute façon impossible à présent qu'il est doté du langage humain et qu'il pense dans ce cadre. Dans "Tonico le jaguar", la situation est inversée: c'est le chasseur qui refuse son humanité, et s'inscrit dans la filiation de l'animal-totem qu'est l'once. Il s'est été baptisé, rejette son nom de baptême, Tonico, le nom que lui a donné Nhawã Gueale, son employeur, de Tonho le Tignier (à plus forte raison parce que ce nom le désigne comme meurtrier criminel au regard de sa parenté animale). Il ne se veut plus de nom: ce sont les onces qui, désormais, sont nommées, depuis qu'il s'est vu "sorcelé" par les yeux jaunes de

Epreuve : 104 Matière : 0313 Session : 2022

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuille officielle, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) et placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuille officielle. Ne joindre aucun brouillon.

L'oncle Maria-Maria. Dans cette scène du regard, se joue l'inversion et la réversibilité que Jacques Derrida a senti dans le même regard de son chat, dans Cet animal que donc je suis : l'humain peut être regardé par l'animal, et c'est peut-être ce déplacement là qui a lieu dans cette rencontre de Tonho et de Maria-Maria et qui le fait basculer dans le « camp » des onces, contre l'humanité. L'humain et l'animal seraient ainsi, dans la fiction, symbole l'un de l'autre ; et la fiction pourrait avoir l'ambition de joindre les deux fragments. C'est, contrairement à l'oncle le jaguar qui l'essouffle, ce qui semble vouloir faire Apulée dans son roman fr. de son ~~tr~~ une écriture de la traversée (« j'herosera pour toi... », dit le narrateur dès l'incipit). Apulée traverse l'humain et l'animal ensemble dans un parcours ~~qui~~ quasiment dialectique, qui unit humain, puis animal dans une même progression vers la divinité : c'est peut-être le sens du parcours de Lucius qui, d'homme devenu âne, se fait ensuite prêtre d'Isis.

Ainsi, l'animal n'est peut-être, au terme de notre étude, pas signifiant en tant que figure de style, ou que signe qui représenterait « autre chose » mais en tant que symbole. Il ne tient de lui-même aucun discours, mais bien plutôt il nous parle : c'est-à-dire que nous l'investissons de sens, non pas en nous y reconnaissant trait pour trait ou même (dans le cas où il représenterait une idée, un discours,

une notion) en déchiffrant son sens, mais bien dans la mesure où nous retrouvons en lui une familière étrangeté. L'animal littéraire signifie donc par sa présence symbolique, en tant qu'il met en évidence, comme les œuvres de notre corps le font, que l'animalité est comme un fragment, une part de notre humanité, et que l'humanité est réciproquement un fragment du règne animal. Ces héros, nos œuvres tentent parfois de les réunir, parfois d'accentuer leur fracture : dans l'un ou l'autre cas, l'animal ne fait pas que signifier, que figurer : il trouble, à la fois tout prétendant à la vérité de façon univoque et directe, ainsi que le lecteur lui-même. Dès lors, pourquoi l'animal ? On pourrait répondre « parce qu'il nous touche, parce qu'il nous trouble », et qu'il convient à la littérature de toucher et de troubler.

