



Regresso à animalidade

Retour à l'animalité

Returning to animality



Regresso à animalidade

Retour à l'animalité

Returning to animality

Esta obra foi submetida a um processo de avaliação por pares.

© 2024, IELT – NOVA FCSH

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa

Título	Retorno à animalidade Retour à l'animalité Returning to animality
Comissão Científica	Alain Montandon Université Clermont Auvergne Ana Sirgado IELT – Universidade NOVA de Lisboa Angélica Varandas Universidade de Lisboa Cristina Brito Universidade NOVA de Lisboa Gerardo Altamirano Universidad Nacional Autónoma de México Jonathan Pollock Université de Perpignan Isabel Barros Dias Universidade Aberta Isabel Cristina Rodrigues Universidade de Aveiro Israel Sanmartín Universidad de Santiago de Compostela Margarida Alpalhão IELT Paula Costa Universidade NOVA de Lisboa Paulo Alexandre Pereira Universidade de Aveiro Penélope Marcela Fernández Izaguirre Universidad Nacional Autónoma de México Vincent Lecomte Université Jean-Monnet, Saint-Étienne Viriato Soromenho-Marques Universidade de Lisboa Xochiquetzalli Cruz Martínez Universidad Nacional Autónoma de México
Coordenação Editorial	Ana Paiva Morais IELT – Universidade NOVA de Lisboa Carlos F. Clamote Carreto IELT – Universidade NOVA de Lisboa Márcia Seabra Neves IELT – Universidade NOVA de Lisboa Sara Graça da Silva CETAPS – Universidade NOVA de Lisboa
I.S.B.N.:	978-989-8968-17-3
Paginação	Isabel Pinto – ACDPrint
Design da capa	Isabel Pinto – ACDPrint
Edição	Novembro de 2024

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UIDB/00657/2020 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UIDB/00657/2020>.

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UIDP/00657/2020 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UIDP/00657/2020>.

Regresso à animalidade

Retour à l'animalité

Returning to animality

Ana Paiva Morais
Carlos Carreto
Márcia Seabra Neves
Sara Silva
(editores)



IELT
Lisboa
2024

O respeito pelo Acordo Ortográfico atualmente em vigor
é da única responsabilidade dos autores de cada artigo.

Índice geral

(EM JEITO DE PREÂMBULO)

Repensar o Humano11

PREFÁCIO

Ser animal15
Cristina Brito

FICÇÕES TEÓRICAS: DA ARCA DE NOÉ AO DEVIR ANIMAL

Regressos à Arca: da Epopeia de Gilgamesh e da Bíblia à zopoética contemporânea21

Anne Simon

Explorar a girafa e outros desafios do zoo-futurismo41

Dominique Lestel

VISÕES DO ANTROPOCENO: TEORIAS, GESTOS E PRÁTICAS ARTÍSTICAS

**L'homme repensé au miroir de son animalité au tournant du XX^e siècle.
Postures théoriques et dystopies biologiques**57

Sandrine Schiano

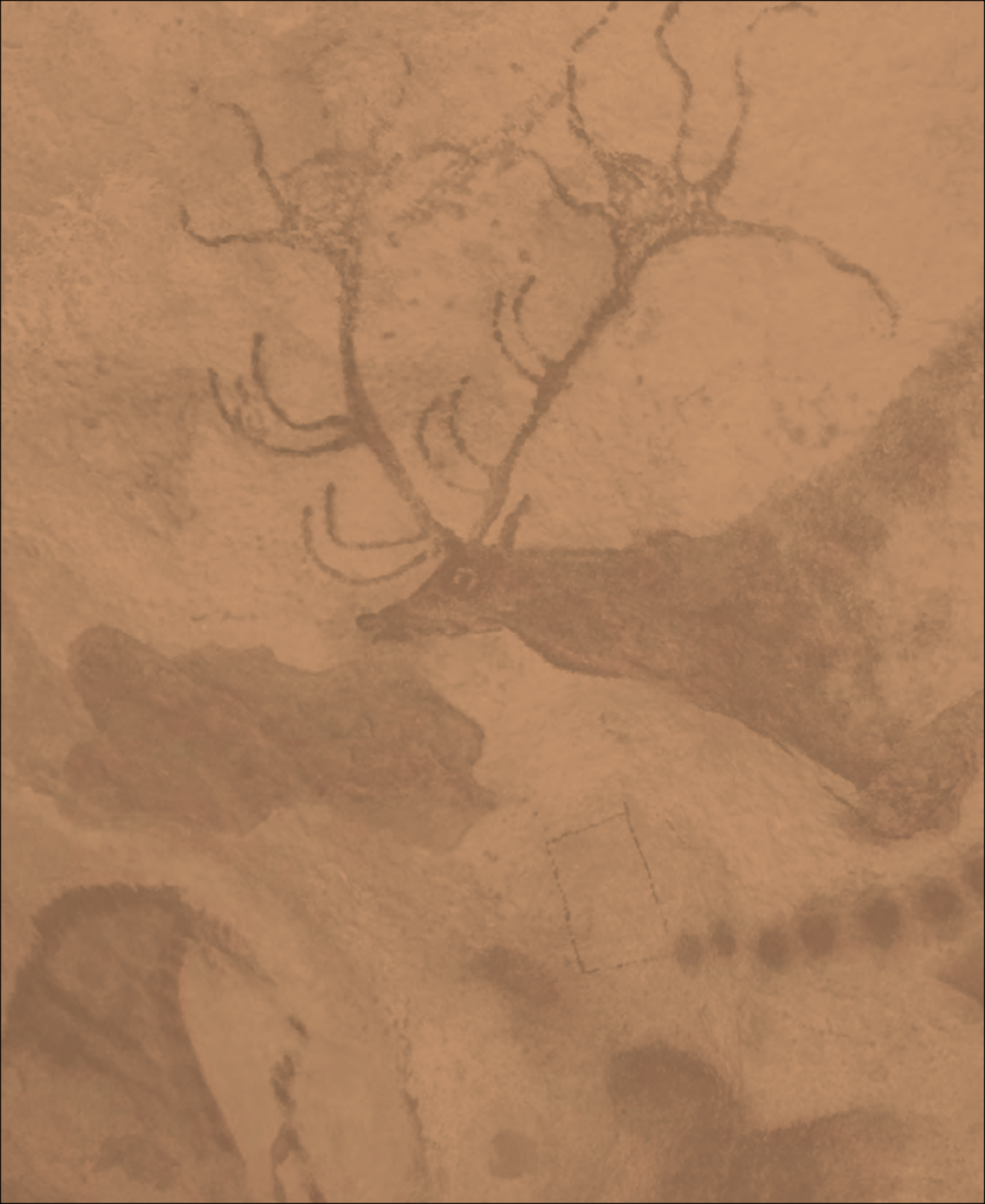
**Post-homme et post-animal entre évolution et involution.
L'animal dans l'imaginaire artistique posthumaniste**73

Monica Venturi Delporte

Art et geste au temps de l'anthropocène87

Hélène Matte

Altérations corporelles artistiques, vers une projection transhumaniste ou un retour à l'animalité ?	103
Martin Dagois	
A relação animal/homem na arte pós-humanista	121
Natália Laranjinha	
On environmental apocalypticism: the historical, theological and philosophical context of catastrophisms	137
João N. S. Almeida	
 HORIZONTES LITERÁRIOS	
<hr/>	
Êxtase, amor interespecífico e retorno à animalidade em Pascal Quignard	153
Cristina Álvares	
Figurativité des corps dénaturés et déshumanisés dans Un animal doué de raison de Robert Merle et Chien Blanc de Romain Gary	171
Mombo Mihindou Yannick Belfegord	
O monstro que podia ser um deus	183
Manuela Parreira da Silva	
Dois cavalos na literatura infantil contemporânea portuguesa e um possível novo olhar sobre o ser humano	191
Diane Guirard de Camproger	
Cláudia Sousa Pereira	



(EM JEITO DE PREÂMBULO)

Repensar o Humano

A rápida evolução científica, nomeadamente nos campos das neurociências, da engenharia biológica e das ciências do vivente em geral, a que se tem vindo a assistir nas últimas décadas, modificou, em profundidade, a percepção da natureza humana, bem como o próprio estatuto do humano que parece estar a perder a centralidade e o privilégio de que sempre usufruiu, em benefício de indivíduos inéditos. Com efeito, a emergência de uma robótica autónoma e das manipulações do ser vivo pela biotecnologia vêm agora dar corpo a sonhos ou fantasmas antigos, dando origem ao aparecimento de criaturas híbridas (clones, cyborgs, robots e outros seres artificiais) que tornam cada vez mais problemática a distinção entre o artificial e o natural, o humano e o inumano, e obrigam o *anthropos* a repensar-se ao espelho da (sua) animalidade e a repensar as suas relações com os outros animais, humanos e não-humanos.

Neste contexto de indefinição ontológica, que coincide com o desmoronamento trágico da biodiversidade e do meio-ambiente, em que aumentam as preocupações relativamente ao futuro do ser homem e à forma como se relaciona com as outras espécies, tem-se vindo a refletir cada vez mais sobre o porvir da humanidade a partir de novas perspetivas (pós-humanismo, transumanismo) que talvez suponham o regresso a uma certa animalidade ou até a uma reanimalização do humano.

No IELT (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição), esta reflexão em torno do estatuto e da natureza do humano, que é também , e antes de mais, reflexão sobre o necessário (re)posicionamento das Humanidades – e da Literatura em particular –, neste novo contexto epistemológico, tem vindo a ser desenvolvida, nos últimos anos, através de várias iniciativas, entre as quais se destacam: a publicação do livro *Zooficções* em 2016¹, do conjunto de ensaios *Imaginaire, physique et neurosciences* da autoria de Joël Thomas², do Webinário “Retours à l’animal(ité): perspectives posthumanistes”³ (16 de dezembro de 2021), que contou com as estimulantes intervenções de Dominique Lestel (“Le zoo-futurisme comme perspective post-animaliste”) e Vincent Leconte (“L’art contemporain à l’épreuve de l’animal”), bem como do colóquio internacional e interdisciplinar “Retorno à animalidade: posturas teóricas, abordagens culturais e manifestações artísticas” (26 a 28 de outubro de 2022, Colégio Almada Negreiros – Universidade Nova de Lisboa). A relevância que estas perspetivas têm vindo a assumir, tanto a nível nacional como internacional, para uma redefinição e uma ampliação do campo teórico dos estudos literários (nomeadamente através das ecocrítica, da zoopoética, da eco-poética) levou, de resto, à recente criação, no IELT, de um grupo de investigação interdisciplinar sobre Humanidades Ambientais que pretende promover uma abordagem pluridisciplinar do fenómeno literário, acreditando que a literatura pode (e deve) ser um espaço privilegiado de apreensão da complexa teia de relações do humano com os mundos plurais nos quais se inscreve.

¹ Neves, Márcia (2016). *Zooficções*. Lisboa: Edições IELT. Disponível em <https://ielt.fcsh.unl.pt/zooficcoes> (consultado a 27 de novembro de 2024)

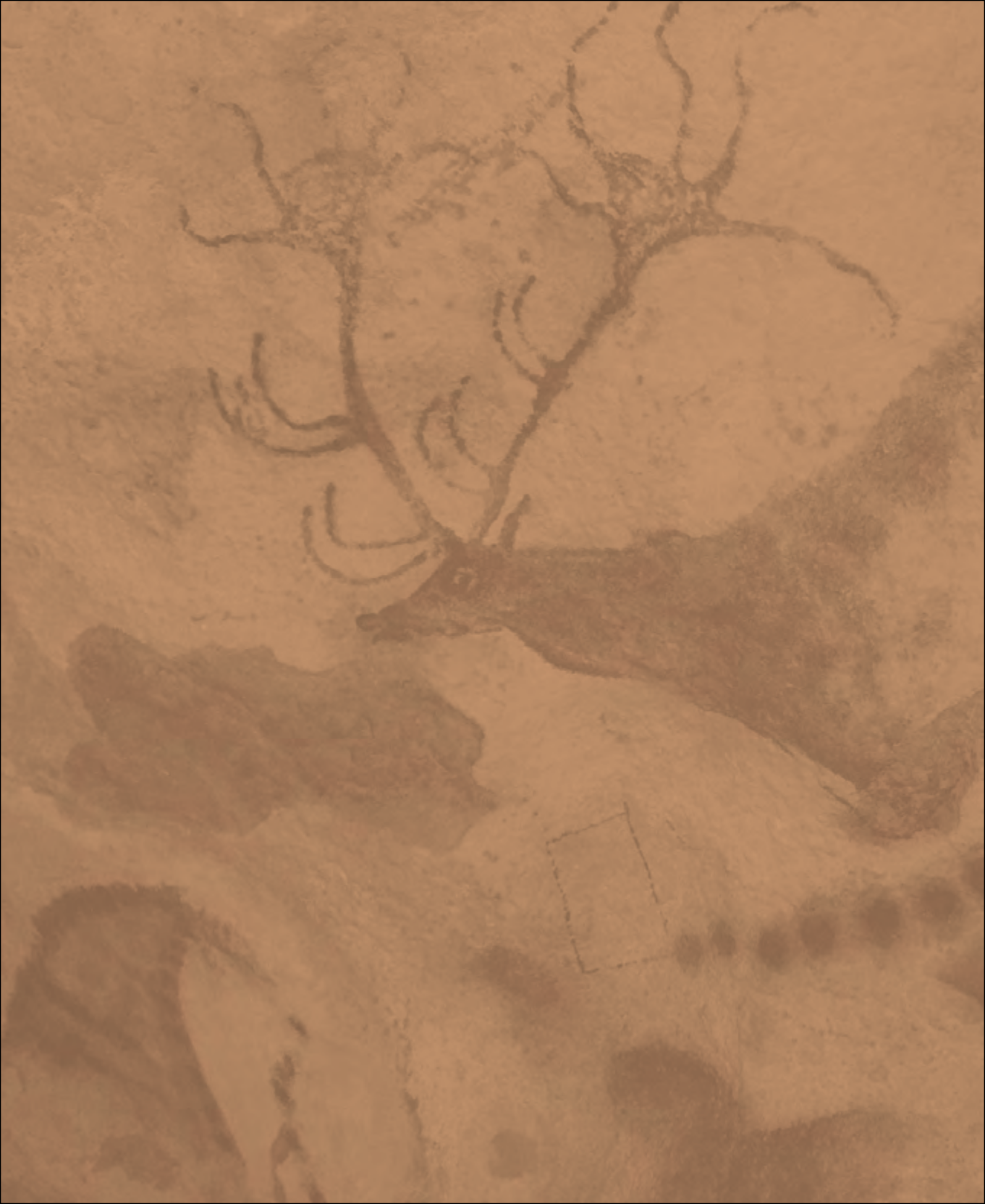
² Disponível em linha em: <https://ielt.fcsh.unl.pt/imaginaire-physique-et-neurosciences> (consultado a 27 de novembro de 2024)

³ <https://www.fcsh.unl.pt/eventos/retours-a-lanimalite-perspectives-posthumanistes> (consultado a 27 de novembro de 2024)

É nesta linha de ação e de pensamento que se insere o presente volume, constituído por um conjunto rigorosamente selecionado de ensaios que desenvolvem e aprofundam as temáticas apresentadas e discutidas no colóquio acima mencionado – *Regresso à animalidade*.

Aproveitamos esta nota preambular para agradecer aos autores dos textos e do prefácio os seus preciosos e inestimáveis contributos. Anne Simon e Dominique Lestel pediram para que os seus artigos fossem traduzidos para português; outros autores optaram por publicar as suas versões em inglês, francês ou português (seguindo ou não o Acordo Ortográfico). Os editores acolheram e respeitaram estas escolhas. Finalmente, umas palavras de profunda gratidão também à comissão científica deste volume pela sua leitura e revisão criteriosa dos artigos.

Os editores



PREFÁCIO

Ser animal

Cristina Brito

(CHAM – Centro de Humanidades | NOVA FCSH)

‘Regresso à Animalidade’ é sobre abertura, transcendência e pluralidade.

Abertura a outros e novos olhares, vozes e perspetivas e, simultaneamente, abertura a novos caminhos de fazer este pensar crítico sobre o mundo e as suas partes. Transcendência de uma visão antropocêntrica, tentando um desvio para o eco –, para o extra –, para o devir que é externo e que não se ausenta de contextos ecológicos dos quais todas as espécies dependem, nem de contextos culturais que permitem as interpretações. Pluralidade visando cada vez mais uma perceção sobre e a inclusão do mais-do-que-humano em realidades que nunca foram – mas que agora não podem já ser consideradas – apenas humanas. É sobre o animal no humano e o animal para além do ser humano, o mais-do-que-animal nas múltiplas representações que a sociedade constrói sobre tudo aquilo que a rodeia. É sobre

espécies; sobre o repensar de espécies-objetos e das espécies-outras e o reposicionar da espécie-esta.

Este é um volume temático no qual o foco, aqui nomeado 'Retorno à Animalidade', é ainda pouco tratado em Portugal ou por investigadores e estudiosos portugueses. Move-se entre as humanidades ambientais, a ecocrítica, pós-humanismo e os estudos de animais e aborda, em grande medida, as relações e interações estabelecidas por humanos com o resto do mundo não-humano, incluindo o biológico, e igualmente todos os não-viventes, com as suas existências espirituais, digitais e tecnológicas, por via dos estudos literários e análise de uma poética ecocultural mas também pós-humana e transumana. Num contexto de indefinição ontológica, bem como de desmoronamento trágico da biodiversidade e de exaustão do meio-ambiente, no qual aumentam as preocupações relativamente ao futuro da espécie humana e das suas relações com as outras espécies, estes domínios científicos e de pensamento são um local de encontro e de reflexão eminentemente plural, dialogante e interdisciplinar dentro das humanidades. E sendo muito necessários são, por isso mesmo, muito oportunos.

Ao ser verdadeiramente um livro inter-humanidades,¹ este volume apresenta-nos ritmos próprios e vários, desde logo pela sua divisão em três partes: Ficções Teóricas; Visões do Antropoceno; Horizontes Literários. Na primeira parte do livro – Da Arca de Noé ao Devir Animal – é dado o tom para toda a obra, com as visões centrais e muito abrangentes de Anne Simon e de Dominique Lestel. Vogamos, desta forma, ao sabor dos seus ritmos.

No primeiro texto, começamos por encontrar as palavras de Anne Simon, grande especialista e mentora da zoopoética,² ou uma poética primordial de todos os viventes, no qual a autora aborda o conceito de Arca, a que tudo abarca, tudo acolhe e tudo permite – a simples ocorrência ou a (re) construção. Através de contactos, entrelaçamentos e afastamentos, no bojo do recipiente que transporta, as realidades animais (e também humanas) dão-se e revisitam-se. Como fazer para que a arca-planeta continue a receber e a nutrir, ou que a arca-caixa-de-ferramentas

¹ Little, G. (2017). Connecting environmental humanities: Developing interdisciplinary collaborative method. *Humanities*, 6 (91): 22.

² Apresentação de Zoopoética por Anne Simon: <https://animots.hypotheses.org/zoopoetique>

permita criar, é a sua discussão, ainda que me faça lembrar o saco que todas carregamos, a servir de suporte e como transporte, esta de inspiração livre na cesta de Ursula K. Le Guin.³ Pela autora, são contadas, faladas e re-significadas alter-histórias e percepções, aquilo que os contextos, a literatura e a poesia contêm sobre os sistemas-mundo e o mundo em cada ser vivente, e que incluem as possíveis emoções, existências e narrativas dos cruzamentos intra- e interespecíficos em equilíbrio sensível. E, nesse sentido, a Arca de Anne Simon é tanto estrutura como conteúdo e todas as interações possíveis, ou seja, é 'um organismo que funciona como um ecossistema frágil' e é, ao mesmo tempo, superior a si própria, mais do que continente, ou planeta, é onnipotente e onnipresente.

Dominique Lestel, filósofo e etólogo francês, trabalha sobre a questão do animal e aborda, na sua obra recente, várias questões de zoo-futurismo, onde as relações entre o humano e o não-humano e as suas interpenetrações incluem a máquina e a influência da biotecnologia na transformação do ser vivo. Os efeitos mútuos do discurso entre animal e humano têm-lhe permitido abordar a forma como natureza e cultura se dissolvem uma na outra, como uma visão de cultura não se limita apenas a sociedades humanas e, na mesma medida, como uma perspectiva ecológica permite interpretar aspetos da vida humana.⁴ Agora, o autor transgride e acrescenta, considera que a emergência de uma robótica autónoma e das manipulações do ser vivo pela biotecnologia dão origem ao aparecimento de criaturas híbridas – máquinas animalizadas ou animais gerados por manipulações genéticas – que tornam problemática as distinções e binómios. Obriga-nos a repensar o próprio conceito de animalidade dentro do ser humano, as relações do humano com o animal, e ainda do humano dentro do humano, numa transfiguração do que é a nossa espécie e na relação com as alteridades extremas e ambientes radicais, num trilhar de possíveis futuros alternativos.⁵ Obriga-nos a fazer o caminho de ida e de volta, do interior ao exterior, do natural ao artificial, do planeta para o universo, do realismo para a ficção, de espécie a espécie; entre entidades que vivem uma na outra.

³ Le Guin, Ursula K. A ficção como cesta: uma teoria e outros textos. Dois Dias Edições.

⁴ Lestel, D. (2014). Dissolving nature in culture: some philosophical stakes of the question of animal cultures. *Angelaki*, 19(3), 93–110. <https://doi.org/10.1080/0969725X.2014.976053>

⁵ Lestel, D. (2022). The Animal as the Future of the Human: The Zoo-futurist Perspective in Question. *Journal of the CIPH*, 101, 82-97. <https://doi.org/10.3917/rdes.101.0084>

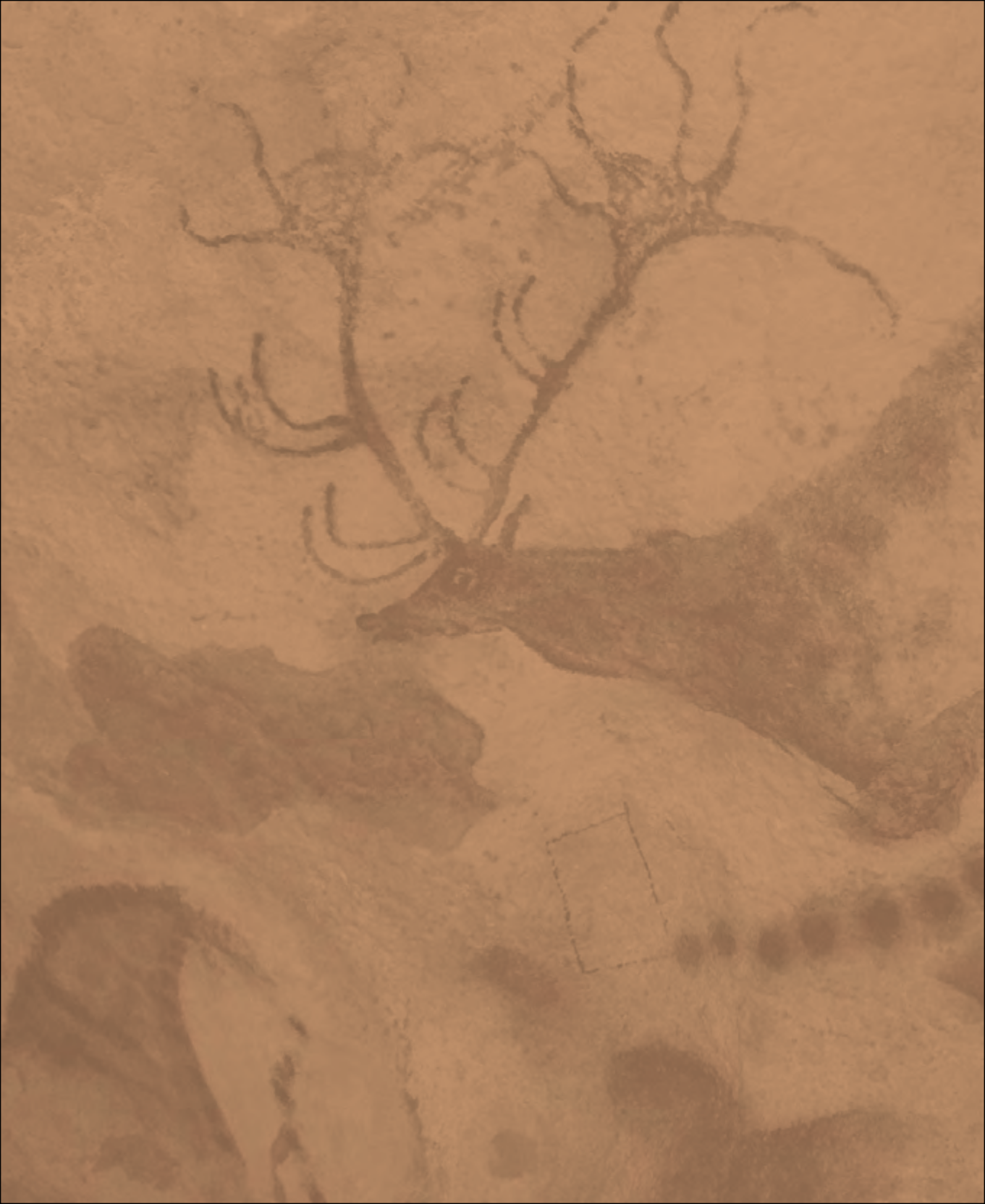
Na segunda parte – Teorias, Gestos e Práticas Artísticas – encontramos textos de natureza teórica e performativa, que continuam a abordar várias das questões já mencionadas, tais como a relação entre o humano e o não-humano no contexto da hipermodernidade. Aqui descritas como particularmente sujeitas ao triângulo humano/animal/artefacto, as noções de pós-humanismo e transumanismo atravessam quase todos os textos. Assente sobre o conceito, ou a realidade, de viver num tempo que é não apenas o humano, mas o que resulta consequentemente das ações humanas – o Antropoceno, os autores exploram, exploram vidas e mortes, evoluções, sobrevivências e possibilidades distópicas, mundos multi-espécies alternativos. De novo, o hibridismo – como um existir entre-mundos ou um ser monstruoso (lido aqui como fora das normas), ou como o limiar entre o existir e o sobreviver, ou a mistura/confusão entre práticas de crescimento que são, na realidade, de destruição – faz parte desta discussão. Tal como fazem parte as ficções poéticas e biológicas, e a tangibilidade ecológica, sensorial e artística de habitar um planeta em constante mutação – e também em permanente degradação e exaustão – e o que podem significar para um mundo com vários futuros em aberto.

A última e terceira parte, é composta por textos que exploram as matrizes e vários dos matizes das relações estabelecidas entre os seres humanos e os outros animais em textos literários. Em quase todos os animais – da terra, do ar e da água – conseguimos encontrar significados e pressupostos humanos, e essa capacidade é antiga. Historicamente são-lhes dados atributos e valores moralizantes em função das suas características físicas, morfológicas ou mesmo comportamentais – a bondade, a vaidade, a força, a agressividade, são apenas algumas das significações pensadas ao encontrar um animal, ao utilizar um animal ou ao ser um animal. Dos bestiários às fábulas, dos relatos de viagem às observações empíricas, os animais-outros são parte do que é ser humano. Cada um deles, um espelho de cada um de nós, no passado tipicamente colocados em oposição, num frente a frente que simbolizava um conflito e um afastamento entre o humano e o animal. Ao invés, se todos podemos ser tudo, já que todas as existências e todas as relações são porosas, este pode ser o momento de tornar difusas todas as fronteiras e criar zonas limítrofes de aproximação. Quem conta o que viu, o que experienciou ou o que leu ou ouviu dizer, acrescenta parte de si na narrativa, ao fazê-lo sobre um animal acrescenta parte de si ao próprio animal, deixa algo com o animal e traz algo consigo. Nas palavras de Nastassja Martin, antropóloga e sobrevivente a um ataque de urso, há um nós que nunca mais volta a ser indivíduo, depois do encontro e do confronto

– seja literal ou não; existe uma correspondência, um reflexo, ou melhor, diz essa autora, existe uma ressonância entre as espécies.⁶ Neste volume, como noutros trabalhos, os animais podem ser vistos como personagem e protagonista, como símbolos e sujeitos, como imaginários ou reais, como início e final, como passados e/ou futuros; seja cada um por si, cada indivíduo ou cada espécie ou cada interpretação, ou todos em sistema eco-culturais integrados. A animalidade é humana, o ser humano é animalizado, e ambos São (não apenas, mas também) Animal.

Retorno à animalidade fala-nos de geografias e tempos de confluências e de limiares, de rios e de caminhos que se juntam, se unem, para criar um caudal mais robusto, mais rápido e mais direcionado para a sua foz, para o seu destino. Desagua num horizonte por completar, num lago ou num oceano de múltiplas camadas e de múltiplas dimensões, que se faz gota a gota, grão de areia a grão de areia, passo a passo, letra a letra, para criar uma mundivisão mais inclusiva e diversa do mundo em que vivemos e do mundo em que gostaríamos de viver. Coloca todos-que-não-apesas-humanos numa teia de interações, afastados de dualidades e de contrapontos, num espectro de tonalidades e de possibilidades. Obriga a um não isolamento, a uma não linearidade, e a uma desconstrução de categorias, de cartografias e de cronologias, tecendo tramas e dramas. É um passo para um existir no momento e para um devir, próximo ou distante, em constante enredamento.

⁶ Martin, N (2023). Acreditar nas Feras. Antígona.



FICÇÕES TEÓRICAS: DA ARCA DE NOÉ AO DEVIR ANIMAL

Regressos à Arca: da Epopeia de Gilgamesh e da Bíblia à zoopoética contemporânea¹

Anne Simon

CNRS – République des savoirs (CNRS-ENS-Collège de France/
Université Paris Sciences et Lettres)

Retrato de Proust em Noé

Perguntam-me, muitas vezes, como é que “passei” de Proust para a zoopoética, como é que “passei” – é mesmo este o termo usado, com uma certa nuance de suspeição – do estudo de um grande escritor, que se tem vindo a afirmar como um ídolo, ao estudo da bicheza. Ou, mais precisamente, ao estudo das múltiplas e maravilhosas formas que os animais têm de atravessar os nossos livros e os nossos corpos pensantes de leitores e leitoras.

¹ Tradução do francês de Márcia Neves com revisão de Ana Paiva Morais.

Passar de Proust para a zoopoética: gosto deste verbo, suspeito, escrevia eu, porque se passa para o lado do inimigo, tornamo-nos “renegados” – palavra que agradava a Deleuze. Renegada de Proust, o escritor nacional francês, admito que sim, se estivermos a falar de uma catedral patrimonial na qual o devemos petrificar ou santificar! Mas *passar* é também atravessar furtivamente, ir e voltar no tempo par avançar ainda mais para um despojamento imenso e uma profunda incerteza: “Grave incertitude, toutes les fois que l’esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien” (Proust, 1987-1989, vol.I : 45).

Talvez seja isso que, há mais de trinta anos, me liga a Proust: sentir-me, sempre, uma investigadora ultrapassada, com imensas dúvidas, confundindo busca de si própria com busca de ânimo e pesquisa sobre a arte da linguagem e das escrituras. A tríade carne, quarto, arca foi-se formando progressivamente em mim, embora já estivesse presente logo no prefácio ao primeiro livro publicado por Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, uma colectânea um pouco datada, tinha ele cerca de vinte anos:

Quand j’étais enfant, le sort d’aucun personnage de l’histoire sainte ne me semblait aussi misérable que celui de Noé, à cause du déluge qui le tint enfermé dans l’arche pendant quarante jours. Plus tard, je fus souvent malade, et pendant de longs jours je dus aussi rester dans “l’ arche”. Je compris alors que jamais Noé ne put si bien voir le monde que de l’arche, malgré qu’elle fût close et qu’il fit nuit sur la terre. (Proust, 1971:6)

Proust sempre se considerou como um guarda-noturno, como “un hibou” que “ne voit un peu clair que dans les ténèbres” (Proust, 1987-1989: 45) – escreve ele já no final da sua vida. Logo no início da *Recherche*, na terceira frase, o “je” aparentemente estável do princípio – “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” – transforma-se numa série de temporalidades: em evento histórico – a rivalidade entre François Ier e Charles Quint, que aponta para um *eu* em tensão entre duas margens –; em Igreja, que é uma figura da quarta dimensão em Proust; em quarteto, que é uma arte do tempo. Depois torna-se um Adão andrógino arrancando deleitosamente uma Eva de uma “fausse position de sa cuisse”. Algumas linhas mais adiante, o turbilhão intensifica-se:

quand je m’éveillais au milieu de la nuit, comme j’ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j’étais ; j’avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l’existence comme il peut frémir au fond d’un animal ; j’étais plus dénué que l’homme des cavernes [...]. (*idem*, 5)

Então, para mim, houve uma transição natural e até uma sobreposição entre o vórtice das metamorfoses noturnas de Proust e os animais que povoam a sua obra – e, de modo mais global, as nossas bibliotecas e os nossos imaginários, desde a invenção da própria escrita.

O que poderá haver de mais frágil ou de mais vulnerável do que a carne viva de uma pessoa adormecida, de um doente, de alguém que sofre de insónias, e que, no entanto, transportam neles um cosmos completo? Um cosmos, e com ele, a vasta fuga dos seres vivos, o murmúrio das passagens dos animais, cujas intenções Proust não faz questão de descobrir: já lhe chegam os seus homens-insetos, os seus homens-pássaros e as suas mulheres tão feias como baleias – tal como os monstros (*idem*, vol IV: 521), são as únicas que não mudam com o tempo, escreve ele cruelmente. Assim, o quarto, e mais precisamente a cama, onde o narrador da *Recherche* constrói o seu ninho com as almofadas como um pássaro construtor, onde ele escreve o seu livro, este quarto é uma arca. O escritor, o filósofo, tal como Noé, é um guardião, um mediador: e é aqui que navego para as minhas próprias obsessões, sem afinal deixar Proust.

A nossa época não apenas desvitaliza os animais, como também lhes confisca os espaços que eles ajudaram a criar. A minha ideia de arca encerra precisamente essa percepção de um planeta tão formatado para e pelo humano, que deixou de ser capaz de acolher os outros seres vivos... Tornou-se, para mim, vital regressar aos tempos em que todas as espécies não cessavam de “crescer e de se multiplicar”, de acordo com a célebre injunção bíblica. Assim, à semelhança de Proust que se comparava com um mergulhador, também eu perscruto os tempos longínquos em que os humanos enfrentaram dilúvios e também a necessidade de construir arcas de linguagem para transportar a vida quando a violência tenta erradicá-la.

Veremos como esta palavra antiga, “arca”, me envolve numa relação com o tempo e suas sedimentações linguísticas, imaginárias e cognitivas. Trata-se de uma palavra incrivelmente complexa, tanto em francês como em português, pois condensa vários termos antigos que são diferentes em hebreu e grego arcaicos. Nesta fase, importa apenas saber que a utilizo para contornar a linguagem desvitalizada da ecologia contemporânea com o seu “sistema-Terra”, a sua “biodiversidade”, os seus “recursos” ou “reservas” naturais, os seus “objetivos de conservação”, os seus “biobancos”, o seu “meio-ambiente” que define o mundo apenas como aquilo que rodeia o humano... Concordo definitivamente com Maurice Merleau-Ponty: “La

Terre est la racine de notre histoire. De même que l'arche de Noé portait tout ce qui pouvait rester de vivant et de possible, de même la Terre peut être considérée comme porteuse de tout le possible " (Merleau-Ponty, 1994: 111).

Para compreender este OFNI (objeto flutuante não identificado!) que é a arca, é necessário contrariar o presentismo da nossa época, que está a cortar com todas as suas ligações ao passado, deparando-se com um horizonte que antecipa como inviável. Substituamos este fora-do-tempo do presente pela longa duração das transmissões.

A arca bíblica, um cofre de tesouros linguísticos

A arca remete não para um conceito suscetível de conduzir a uma demonstração, mas para um conjunto de narrativas e de imagens transculturais e flutuantes. Os relatos, no plural, da arca resistem às simplificações porque mergulham nos tempos mais antigos em que dilúvio e sobrevivência, coletiva e individual, eram colocados em jogo: o que então importava eram os significados que se davam ao coletivo e ao lugar dos seres vivos nesse coletivo. A arca poderia bem ser uma caixa de ferramentas para imaginar as nossas relações com os seres vivos – animais, humanos e aqueles vegetais que, consoante o caso, poderiam ou não embarcar...

Os significados e valores da arca variam, portanto, de acordo com as épocas, as tradições ou os hermeneutas, podendo ir do mais literal ao mais simbólico. Para os mesopotâmios, ela conduz à imortalidade; para os Hebreus constitui um objeto de pensamento e de linguagem, onde a ética é questionada através da própria narrativa da sua fundação; prefigura a Igreja e o corpo de Cristo na Paixão dos Cristãos (com a sua abertura de lado que remete para a ferida da lança ou a sua madeira que anuncia a da Cruz); reúne a comunidade dos crentes nos Muçulmanos; serve para ilustrar a hierarquização das espécies e até das "raças" humanas para os naturalistas anteriores à idade clássica e torna-se, hoje em dia, a imagem da classificação científica, já que continua a ser mobilizada pelos ecologistas e biólogos atuais... Ela representa, acima de tudo, para muitos escritores e escritoras uma fonte inesgotável de inspiração que mobiliza afetos extremamente poderosos – revolta, raiva, mas também desejo louco do último refúgio, quando a vida se torna apenas ameaça. No *Journal* de Leïb Rochman (2017), o esconderijo podre e precário

que não se sabe se conseguirá ou não proteger do extermínio é simultaneamente um não-lugar tenebroso, mas vital, e uma cápsula do tempo onde se repete, para além dos milénios, a primeiríssima erradicação da vida na Terra, na incompreensão de uma promessa divina que não foi cumprida. Muitos poemas e narrativas contemporâneos subvertem ainda mais radicalmente o imaginário redentor, representando a arca como o próprio lugar da catástrofe: refiro-me, por exemplo, àqueles navios negreiros e seus porões nauseabundos e mortíferos, onde os sobreviventes perdiam uma parte vital de si próprios, evocados por Patrick Chamoiseau em *L'esclave vieil homme et le molosse* ou por Wilfrid N'Sondé, em *Un océan, deux mers, trois continents*.

Porque pode ser um lugar de morte, porque traz ao porto a maioria dos viventes, mas também porque existe sempre a possibilidade de naufragar, a arca carrega sempre o mais negativo e o mais positivo, *no mesmo tempo*. Entende-se que nela se cristalizem os sentimentos mais contraditórios. Se tiver que ser uma imagem do pensamento, a arca terá obrigatoriamente que ser aberta: aberta à reflexão, aberta às questões. Não é uma simples imagem, embora a iconografia – desde as maravilhosas figurações cristãs e muçulmanas – e, em menor medida, as judaicas – aos blockbusters cinematográficos contemporâneos – nunca tenha cessado de imaginar a sua forma. Para mim, é acima de tudo uma concreção temporal: a arca é um espaço-tempo linguístico que emerge do passado mais arcaico e uma reserva de narrativas que têm sempre como pano de fundo uma catástrofe total, onde o presente arranca ao seu passado a ligação que os contemporâneos achavam inquebrável. Por estar ligada ao excesso do questionamento absoluto da vida, a arca, lugar do puro presente da vida nua (no sentido de uma precariedade total, segundo Giorgio Agamben) não tem qualquer sentido senão orientada para o futuro; portanto, revesti-la de símbolos pesados parece-me uma forma de a desviar da sua função primordial, privando-a daquilo que constitui precisamente a sua essência: a flutuação.

E se a Arca fosse, antes de mais, uma questão?

Não me é possível, no curto espaço deste artigo, desenvolver o conjunto de fios e nós que constituem a trama das antiquíssimas narrativas mesopotâmicas e bíblicas da arca. Assim, apenas para dar uma pequena ideia, gostaria de levantar uma série de interrogações suscetíveis de mostrar a que ponto a arca pode ser encarada de diferentes formas.

A primeira tendência é encarar a arca na sua dimensão objetal, centrando-se no facto de que ela é um recipiente. É fabricada de determinado modo (com pontes ou pisos que farão correr muita tinta, uma vez que apontam para a estruturação de um mundo), de forma diferente consoante as tradições, e também com materiais por vezes enigmáticos – madeira de *gopher* (cedro, junco², cipreste?) e betume fedorento na Bíblia. Para os mesopotâmios dos segundo e primeiro milénios antes da era comum, a arca era um navio, um cubo perfeito dotado de um capitão, bem diferente da caixa retangular de medidas muito específicas, descrita na Bíblia por volta do século IX da era comum. É importante, para o meu propósito, identificar as suas ocorrências: em hebraico, *teivah* designa ao mesmo tempo uma “caixa”, o “cesto” que foi o frágil berço de Moisés, e a arca de Noé. Esta forma que flutua em tempos de dilúvio é, pois, de acordo com os *midrashim* (comentários) hebraicos, uma caixa ingovernável que transporta os sobreviventes que não dormirão durante um ano e dez dias, mas também Moisés, o bebé que escapa ao massacre dos recém-nascidos, sobrevivendo ele também sobre águas ambivalentes: além de perigosas, elas são sobretudo amnióticas, pois ligam duas mães salvíficas que também simbolizam duas culturas, a hebraica e a egípcia. Uma caixa calafetada, que está longe de ser um belo navio, não é grande coisa, mas por vezes é tudo o que resta. Cometeríamos um enorme erro se nos esquecêssemos de um quarto significado, como relembra Baal Chem Tov (o fundador do movimento hassídico no século XVIII da era comum): a “palavra”. “Entrar na *teivah* / na Arca”, como foi ordenado a Noé, é entrar no mundo do simbólico, da palavra justa e luminosa. Outro comentador do episódio do Dilúvio, Isaiah Horowitz, estabelece uma relação entre as medidas da arca (30 côvados de altura, 300 côvados de comprimento e 50 côvados de largura) e os valores numéricos das letras hebraicas: a letra *lamèd* (ל) serve para escrever o número 30, a letra *chin* (ש) o número 300 e a letra *noun* (ן) o número 50. Estas letras formam a palavra “*lachon*” (לחון), que significa a língua como órgão carnal, a língua de um país e a linguagem em todos os seus sentidos, incluindo o poético... A palavra *teivah*, segundo a bela expansão proposta por Marc-Alain Ouaknin (2013: 263)³, é, portanto, uma palavra que nos faz entrar nas estruturas de uma língua.

² La *Jewish Encyclopedia* (Funk & Wagnalls, 1901-1906) liga o hápax bíblico “gopher” ao babilónico *gushure is erini* (“poutres de cèdre”) ou ao assírio *giparu* (“roseau”).

³ *Baal Chem Tov Al Hatora, parachat Noah*, comentado por Marc-Alain Ouaknin (2013: 263).

Outra questão: com quem e para quem foi a Arca fabricada? Em caso de emergência, quanto tempo demora a construir? Os mesopotâmios mostram um Utnapishtim terrivelmente hábil que mobiliza, sob falsos pretextos, um povo inteiro (que depois será abandonado!) para a construir em sete dias. No Talmude, são muitos os comentários acerca dos 120 anos que terá durado a construção da arca, tempo necessário para a geração do Dilúvio se redimir e nela poder entrar; mas a relação dos hermeneutas judeus com Noé permanece complexa, sendo este frequentemente criticado por não ter tentado convencer Deus a reconsiderar a sua decisão. O que é interessante no Talmude e noutros comentários midráshicos é que as transgressões antediluvianas não dizem respeito apenas aos humanos: além do adultério e da sodomia (que para nós, hoje em dia, já não constituem objeto de ignomínia), também mencionam relações sexuais entre o cão e o lobo, entre o galo e o pavão, e até entre humanos e animais! Desta enumeração destaca-se um ponto essencial: os animais não são passivos, tal como o solo, que se põe a produzir joio quando se semeia aveia. Assim sendo, tudo o que vive faz parte integrante da corrupção – abençoados talvez sejam os peixes dos mares, animais com menos alma do que os outros e tão envolvidos no seu elemento que nem se preocupam com o castigo...

Se na Torá escrita⁴ apenas se destacam o corvo e a pomba, que trouxe o ramo de oliveira como sinal de que a terra havia emergido, são abundantes os comentários talmúdicos e as lendas judaicas que narram as aventuras dos animais, para não falar dos debates que, nos três monoteísmos, surgirão na altura da descoberta de continentes habitados por uma fauna até então desconhecida, ou aqueles sobre os solitários, tais como a fénix ou o unicórnio, que não podem entrar na arca em casal. Esta profusão de animais mencionados na tradição judaica é complementada pela sua capacidade de intervenção no mundo que os rodeia, quer eles se comportem de acordo com as suas respetivas espécies, quer sejam personificados, ou seja, vinculados à lei moral e dotados de palavra. Vigilantes, ajudantes, adversários, testemunhas e até justos... tantos estatutos!

⁴ No Judaísmo, a Torá é composta pela Torá escrita (que equivale, mais ou menos, ao Antigo Testamento Cristão) e pela Torá oral (os comentários foram sendo, progressivamente, escritos nos primeiros séculos da era comum).

Assim, os animais selvagens defendem a arca do ataque dos pescadores que querem arrombar a sua entrada e só nela entram, como marido e mulher, os animais que se deixam subjugar ou que não cometeram nenhuma transgressão sexual. Noé reconhece-os, já que a arca os deixa entrar, guiados pelo céu ou por anjos invisíveis que transportam cestas de comida.

O corvo, animal ritualmente impuro que corre o risco de ser sacrificado à saída da Arca para dar graças a Deus, não o entende desse modo: tal como o cão e Ham, o filho em breve amaldiçoado⁵, o corvo continuará a fornicar na arca, contrariamente aos outros passageiros... a quem ordena que façam o mesmo! Chega a revoltar-se contra Noé, que o envia como batedor, acusando-o de querer aproveitar-se da sua ausência para seduzir a sua fêmea e, também, de colocar a sua espécie em risco caso nunca mais volte. Noé amaldiçoa-o então, perante a assembleia dos animais, que responde "Amém"... O corvo, efetivamente, não regressará, preferindo banquetear-se com os cadáveres que tinha à sua disposição. Figura ambivalente do bestiário rabínico, redimir-se-á mais tarde ao alimentar o profeta Elias, então perseguido por Acabe.

A arca é, portanto, um organismo que funciona como um ecossistema frágil. O que fazer do *réem* ou das suas crias, aquele boi selvagem e monstruoso, do tamanho de uma montanha? Como não conseguia entrar na Arca, Noé amarrou-o com uma corda à popa: com as narinas pousadas no convés, ia nadando, enquanto o gigante Ogue, sentado no telhado, esperava tranquilamente que Noé o viesse alimentar. O que fazer com o camaleão? O seu apetite por um verme que escapou de uma romã conduziu Noé a amassar um bolo para nele criar larvas nutritícias... E a fénix? Porque permanece enroscada na sua cela – no seu ninho? Não quer comida? Na verdade, preferia não incomodar Noé, que ela sabia já estar sobrecarregado. Como recompensa, a fénix nunca morrerá.

Existe, naturalmente, nessas histórias, a vontade de explicar a continuação do Tanakh – a Bíblia hebraica – onde o vilão Og terá um papel a desempenhar, o de tornar possível o inverosímil, ou de espelhar esse cruzamento intercultural (a fénix de origem grega). Resulta daí uma implosão das categorias de efabulação e de racionalização, ora próprias ao pensamento judaico, ora ligadas às formas gerais de abordar o mundo, como

⁵ Aquando do episódio da embriaguez de Noé.

na Idade Média por exemplo, onde os animais que acreditamos serem míticos eram considerados reais. As lendas lembram-nos, sobretudo, que a ética deve atravessar a razão – a menos que tentem, quando nada mais há a esperar, evitar o desastre, ou testemunhá-lo. Para todos, a arca da sobrevivência é, indissociavelmente, um refúgio e uma provação. Durante mais de um ano passado na caixa flutuante, incluindo os quarenta dias de dilúvio infernal em que os animais, fortemente sacudidos, gritavam de sofrimento e desespero, oito humanos – Noé, a sua esposa, os seus três filhos e respetivas mulheres – não dormiram. Respeitando o ritmo diurno e noturno de cada espécie, vigiaram, alimentaram e cuidaram dos animais. Estamos longe dos biobancos de ADN e de outras sementes contemporâneas que evocarei mais adiante.

Antropomorfizar os animais não significa tirar-lhes a sua animalidade, mas sim dar-lhes voz e lugar. À saída da arca, a humanidade torna-se carnívora, mas não lhe é permitido ingerir nem o sangue, alma da vida, nem qualquer parte de um animal vivo. Numa altura em que o planeta poderia ser uma arca sem Monte Ararate salvador, importa lembrar que também é aos animais que a injunção divina ordena que se multipliquem. É também através deles que, repetida e insistentemente, se forja a aliança com Deus: com os humanos e os animais, incluindo os rastejantes.⁶

Não podemos entrar aqui em pormenores, mas tenhamos em consideração que encarar a arca como recipiente implica ter em conta, simultaneamente, a sua estrutura e o seu conteúdo. Qualquer arca questiona sobre as formas de classificar e sobre a responsabilidade de quem procede à triagem final. Veremos que a Arca contém muito mais do que seres vivos e que este muito mais está relacionado com o tempo, o mistério e a palavra...

Entretanto, talvez convenha imaginar a arca não como um objeto, mas como o próprio movimento: uma travessia, uma velocidade, uma duração, que *passam* pelas narrativas. E que passam desde os lugares onde, há mais de 5000 anos, na Mesopotâmia, foi inventada a escrita, onde há 3500 anos no Levante apareceram os *alephbet* proto-cananeus, ancestrais do nosso alfabeto, com as suas consoantes que desenhavam peixes, uma cabeça de touro ou que evocavam um camelo...

⁶ Entre as minhas numerosas fontes, ver em particular: Louis Ginzberg, "Noé", Les Légendes des Juifs, I [1909], traduzido do inglês por Gabrielle Sed-Rajna, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997; Robert Graves et Raphaël Patai, Les Mythes hébreux [1963], traduzido do inglês por Jean-Paul Landais, Paris, Fayard, 1984.

A Arca mesopotâmica : do egoísmo à responsabilidade coletiva

É tempo de voltar ao início, à magnífica narrativa de Utnapishtim, o homem da vida infinita, na *Epopéia de Gilgamesh*, em acadiano. Confesso o meu tropismo e fascínio pelo início do dilúvio, na versão standard do século VII antes da era comum, contemporânea da da Bíblia, versão standard que compila e articula cinco narrativas muito mais antigas. A narrativa do dilúvio abre-se com um círculo de juncos que murmuram e ecoam à volta da casa de Utnapishtim: a paliçada de juncos, limiar movente que permite que a palavra circule entre os dois lados do mundo, torna-se uma membrana mediadora através da qual o sopro do deus Ea se transforma em fala. É assim que consegue avisar Utnapishtim do dilúvio iminente, ordenando-lhe que construa um barco. Maravilha da versão mesopotâmica, que exige que a arca seja feita com materiais da casa – é feita a tábua rasa, mas Utnapishtim leva de um certo modo o seu lar para os confins do mundo:

Palissade ! Ô palissade !
 Paroi ! Paroi !
 Écoute, palissade !
 Rappelle-toi (ceci), paroi :
 Ô roi de Surupak,
 Fils de Ubar-Tutu,
 Démolis ta maison,
 Pour (te) faire un bateau !
 Renonce à tes richesses,
 Pour te sauver la vie!
 Détourne-toi de (tes) [b]iens,
 Pour te garder sain-et-sauf !
 Mais embarque avec toi
 Des spécimens de tous les animaux ! (Bottéro, 1992:185)⁷

⁷ L'Épopée de Gilgameš, tablette XI, versos 21-24, traduzido do acadiano por Jean Bottéro (1992: 185). Existem também algumas traduções em língua portuguesa, entre as quais se destaca a *Epopéia de Gilgamesh*, texto tradução e notas de Jacynto Lins Brandão, Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

O Deus Ea não pode revelar a um humano o dilúvio previsto pelos cruéis e soberanos deuses Anu e Enlil, que estão fartos destes humanos criados para trabalhar no lugar dos deuses menores, mas que agora se multiplicam exponencialmente e fazem muito “barulho”. Então, Ea faz batota, soprando para a paliçada a sua palavra, que logo se transforma num sonho de advertência para Utnapishtim – estaremos assim tão longe de Proust, que se transforma em animal ou que fala com os mortos nos seus sonhos? E o mesmo acontecerá na Bíblia, onde nenhum humano poderá ver Deus face a face...

Este ato – ou esta arca – de linguagem salvífica é um apelo à escuta e a uma transmissão do alerta que passa por um vegetal particular: os juncos que crescem nesta parte do mundo desprovida de florestas e com os quais se fazem flautas e cânticos... Contudo, seria demasiado simples celebrar Utnapishtim de forma acrítica, pois ele mentiu ao seu povo sobre as causas da sua partida e enganou-o para levar apenas a sua família na Arca. Depois chega o fim do dilúvio:

Je regardai alentour ;
 Le silence régnait !
 Tous les hommes avaient été
 Retransformés en argile ;
 Et la plaine liquide
 Semblait un toit-terrasse. (*idem* : 130)

De um modo bastante perturbador, o efeito do dilúvio não é apenas a aniquilação, mas o silêncio tão desejado pelos deuses. Surge, então, um novo problema: quem os celebrará doravante? Foi preciso que um rei, Gilgamesh, enlouquecido pela angústia da morte, saísse em busca da imortalidade para desencadear uma palavra que não fosse apenas um ruído, mas uma transmissão e um ensinamento, revivificados a cada recitação da epopeia: a vida infinita não é para os humanos, que só a podem conquistar permanecendo dignos de uma memória coletiva, respeitando os rituais e os costumes que lhes permitem formar uma sociedade. Ao regressar da ilha onde vivem Utnapishtim e a sua esposa, Gilgamesh, o tirano, torna-se um rei preocupado com o bem-estar dos seus.

Fascina-me este ciclo discursivo que nos chega das profundezas dos tempos, onde a fala e a escuta são colocadas em *mise en abyme*: nós, leitores e leitoras do século XXI, temos acesso às palavras de um deus que Utnapishtim ouviu e que

depois repetiu a Gilgamesh. Estas palavras foram transformadas em cuneiformes, pela primeira vez de forma contínua, por volta do século XII antes da era comum, por um escriba que inscreveu o seu nome no texto, Sîn-leque-uninni, juntando todos os episódios que até então constituíam narrativas autónomas. As placas de argila carregam, assim, a memória de uma narrativa muito antiga, tornando-a indissociável da própria carne dos humanos, que, na mitologia sumério-acadiana, foram fabricados por um deus oleiro (Adão, na Bíblia, é ele-próprio feito de *adamah*, terra húmida e vermelha como o sangue, *dam*).

Este círculo de que vos falo foi quebrado durante muito tempo e com ele a memória da arca mesopotâmica. Até que, num certo dia de 1872, retoma a sua cadência quando um jovem assistente do British Museum, inicialmente autodidata, George Smith, descobre uma placa nunca antes decifrada: é a décima primeira do ciclo da versão standard da *Epopéia de Gilgamesh* e contém uma pequena revolução – uma arca anterior à da Bíblia. Esta descodificação foi depois traduzida para francês por Jean Bottéro e para português por Jacyntho Lins Brandão. E cá estamos nós, cá estou eu hoje a escrever sobre uma arca multimilenar que muito nos tem a dizer para compreendermos o nosso mundo, sem aqueles anacronismos que temo como a peste, porque eles matam o tempo, esta frágil duração de que a Arca é, precisamente, portadora.

Hoje em dia, quando se pesquisa na internet por Alepo ou Nínive, aparece “Síria : o mapa dos combates” : a humanidade não parou de fazer “barulho” e agora é ela que provoca os dilúvios... Antoine Wauters dá-nos o seu testemunho poético no seu romance intitulado *Mahmoud ou la montée des eaux* (2021), evocando o drama sírio a partir da imagem de um dilúvio que acabará por não acontecer, mas que poderia ter sido provocado pela explosão, pelos membros do Daesh, da barragem de Tabqa (inaugurada em 1972 por Hafez el-Assad, durante muito tempo símbolo do partido ditatorial Baath). À beira da morte e obcecado pelos dramas familiares e políticos, Mahmoud recorda os “travaux d’aménagement de ce maudit barrage” e as escavações preventivas antes da submersão, que fizeram “sortir de terre des tablettes cuneiformes”. Mais uma vez, o ruído dos humanos, neste caso dos islamistas do Daesh, é responsável pelo dilúvio que se aproxima,

Le bruit acharné de leurs cris, près du barrage,
qu'ils bardent d'explosifs, fragilisent et malmènent,
afin de faire du déluge le point final. (Wauters, 2021: 62-108)

Fazer tábua rasa, tal é o objetivo do Daesh, que pretende erguer-se sobre as ruínas do tempo. Resta apenas o monólogo de Mahmoud, imaginado por Antoine Wauters na sua longa narrativa poética, arca de palavras contra o esquecimento.

Relembrei aqui o embaraço dos comentadores judeus relativamente à figura de Noé. O seu nome tem vários significados em hebraico, sendo visto ora como aquele que “consola”, porque sobrevive na mais terrível adversidade, salvando o que pode e sabendo manter a esperança nas profundezas da escuridão, ora como aquele que deixa uma certa “mágoa”, pois não tentou convencer Deus a mudar a sua decisão. Este sentido é ainda mais acentuado na versão mesopotâmica do mito: Utnapishtim, sem qualquer complexo, não só mente aos outros cidadãos, fazendo-os acreditar que é obrigado a partir por ter desagradado ao deus Enlil, como também lhes promete “[ois]eaux [à profusion]”, “poissons par corbeilles”, abundância de “petits pains” e “des averses de froment” (Bottéro, 1992: 186)! Esta figura mentirosa poderia muito bem ter inspirado Jules Supervielle, que em 1938, pouco antes do seu exílio para o Uruguai, publicou, em *L'arche de Noé*, uma narrativa enganosamente infantil, mais dura do que entusiasta. Com efeito, Noé dirige-se aos que não vão partir, lançando-lhes um energético “Portez-vous bien !” (Supervielle, 1938: 14), mente aos animais que não entrarão na Arca, enganando-os sobre a hora da partida, como fez com o furioso megatério – ao qual prometeu que se tornaria objeto de memória! O interesse do texto, além de ser cómico e comovente, reside na ambivalência da figura do patri/arca. Este termo, que soa a *arche* em francês e *arca* em português, vem, na realidade, de uma palavra grega que nada tem que ver com a *arca* – *arkhè*, que remete simultaneamente para a antiguidade, o princípio e o mandamento, e de outro termo grego remetendo para pátria e raça. Em Supervielle, contrariamente ao que acontece na Bíblia, a geração do dilúvio não é apresentada como tendo ultrapassado os limites do aceitável. Pelo contrário, os que ficam, animais ou humanos, são irrepreensíveis. Acrobatas, sorridentes e corteses, tentam todos os truques possíveis para “toucher le cœur des heureux de ce monde qui allaient s'éloigner dans l'Arche”:

ils formaient et défaisaient pour la former encore, une pyramide humaine que couronnait une fillette de trois ans, déjà aussi habile que son grand-père, lequel servait de support à tout l'édifice. [...]

Noé sentit les poutres même de son Arche, choisies pour leur inflexibilité, qui commençaient à s'attendrir dangereusement sous ses pieds, mais à bord il n'y avait plus

place que pour le regret et son poids incontrôlable. Alors le cœur en larmes et les yeux secs, il donna l'ordre de larguer les amarres, abandonnant les inlassables membres de la famille bien musclée que la vitesse acquise faisait encore bondir les uns par-dessus les autres. L'eau du ciel ne devait pas tarder à leur faire grâce : elle les effaça du moins d'un seul coup de la liste des vivants. (*idem*, 15-16)

A exegese cristã assimila muitas vezes à alma a arca, com os seus diferentes níveis ou pontes e as diferentes madeiras com que é feita. É, pois, neste lado humanamente assimétrico / imperfeito que se situa a justeza da figura de Noé; e a ausência de dramatização por parte das vítimas de um dilúvio tão poético torna a salvação solitária ainda mais inaceitável – especialmente em vésperas da Segunda Guerra Mundial.

Dos recipientes demasiado estreitos à Arca zoopoética

São muitas as representações contemporâneas da arca, quer literárias quer plásticas, que se inscrevem numa tradição imagética da história natural. Com a sua *Arca Noé*, publicada em 1675, o jesuíta Athanasius Kircher, um criacionista que almejava classificar as espécies bíblicas, tentou imaginar que espécies de animais habitavam os três conveses e os compartimentos da arca (inscrevendo-se assim na exegese cristã clássica, que faz da arca, como vimos, um símbolo da Igreja, ou, consoante os casos, da Cruz e do Batismo, do corpo de Jesus Cristo ou da alma do Cristão). Racionalista à sua maneira, ele pensa que Noé terá levado consigo sementes e cepas, fazendo da arca uma reserva dos primeiros vegetais domesticados pelo homem. A arca já não é aquela caixa frágil e obscura que transporta sobreviventes aterrorizados, simbolizando antes uma onnipotência cognitiva e prática, como demonstram os planos anexados ao seu ensaio.

A caixa salvadora, que concedia aos seres vivos um novo recomeço, é muitas vezes vista como tendo sido corrompida pela biopolítica contemporânea, que julga poder transformar o planeta numa “reserva natural” e congelar o tempo da catástrofe através da “conservação das espécies”.

Inspirando-se no Banco mundial de sementes de Svalborg, na Norvégia, apelidado pela imprensa de “Arca de Noé vegetal”, o romancista Xavier Boissel descreve, em *Rivières de la nuit*, uma arca (“arche”) que se transformou em biobanco (2014: 34)

– obscena palavra-valise do capitalismo – e em câmara frigorífica (“chambre froide”) (*idem*, 30). Este reservatório de sementes, supostamente indestrutível, que à partida parece destinado a repovoar um planeta exangue, é, na realidade, pelo seguro de vida que promete, uma das causas da imprudência capitalista. O congelamento das sementes, por um princípio de reversão, é também um congelamento do imaginário, pois as prateleiras desta arca mortífera desenham a forma de uma biblioteca sem sombras nem pó, onde a própria virtualidade de um futuro, que se tornou uma necessidade higiénica, se petrifica numa espécie de pesadelo borgesiano:

Les choses avaient été pensées avec méthode, plus rien n'était soumis à la contingence. Ici, tout était lisible et j'eus quelques secondes un vertige, celui d'être en marche vers une ligne idéale, abstraite, mais qui préfigurait un temps où l'univers aurait livré sa clef, mis bout à bout les fragments d'un même secret, venant s'abolir dans cette bibliothèque éclairée, infinie, parfaitement immobile, armée de volumes précieux – incorruptible. (*idem*, 33-34)

Noutro livro, Xavier Boissel volta a falar da *Frozen Ark*, esta arca das neves (“arche des neiges”) que consiste num projeto de “congélateur à -80°C destiné à sauvegarder 48 000 échantillons d'ADN et cellules d'espèces en danger” : ela deverá encapsular o ser vivo (“encapsuler le vivant”) e espacializar o tempo num simples presente (“dans un simple présent”) (2019: 77-78 ; 85). Em *Rivières de la nuit*, um cataclismo acaba por erradicar praticamente todas as formas de vida na Terra, arrastando na sua torrente o biobanco, inicialmente considerado insubmersível, e todas as sementes nele contidas (premonição do romancista, já que a reserva de Svalbard começou a derreter em 2017!).

O imaginário da biologia e da ecologia contemporâneas que mobiliza a imagem da Arca, nomeadamente para ir mais além (“au-delà”⁸), é também contrariado por Éric Chevillard, romancista com um humor desencantado, cuja obra é assombrada há muitos anos pela devastação ecológica. Ele assimila, por sua vez, a Arca a um recipiente mortífero, neste caso a um navio-planeta exibindo o seu naufrágio em todos os ecrãs, ou no museu. Em *L'Arche-Titanic*, o autor conta como, no âmbito

⁸ Ver, por exemplo, Nigel Leader-Williams et alii, “Beyond the ark: conservation biologists' views of the achievements of zoos in conservation”, 2007 https://www.researchgate.net/publication/236679156_Beyond_the_ark_conservation_biologists'_views_of_the_achievements_of_zoos_in_conservation consultado a 27 de novembro de 2024)

do projeto “A minha noite no museu” (“Ma nuit au musée”), em que escritoras e escritores eram convidados a escreverem sobre as suas respectivas experiências noturnas num museu da sua escolha, ele se instalou numa sala muito particular do Museu nacional de História natural de Paris:

dans la galerie des Espèces disparues, quitte à paraître d'emblée exagérément catastrophiste mais cette longue salle accueille aussi les espèces menacées et je ne suis donc pas moins raisonnablement pessimiste que les conservateurs du Muséum qui ont jugé opportun de les exposer ensemble – celles qui ne sont plus et celles qui semblent condamnées –, peut-être pour n'avoir pas à déplacer ces fragiles spécimens quand ils passent d'un statut à un autre. (Chévallard, 2022:9)

Contudo, não é apenas a extinção final que é posta em causa pelo humor fantasioso do escritor, mas também o projeto de conservação das espécies, de que o poeta e filósofo Michel Deguy já se lamentava: “les plantigrades sont bagués, les oiseaux ont des puces électroniques, les poissons sont comptés. L'infini est stocké” (Deguy, 2009:290). A situação criada pelo produtivismo perverteu a própria ecologia científica: o seu desejo desesperado de enumerar os seres vivos para os preservar acabou, na realidade, por pôr em prática o sonho de uma biopolítica onisciente, escrevendo ao mesmo tempo a sua sepultura literária. O inferno está cheio a de boas intenções que encobrem o casamento contranatura entre o projeto ecológico de proteção do planeta e a torre panóptica de Bentham, analisada por Michel Foucault em *Surveiller et Punir*. Dá-se, então, o pânico imóvel (“panique immobile”) (Chevallard, 2022: 23) no coração do Museu nacional de história natural:

Sur mon arche *Titanic*, un signal de détresse se déclenche.

Mayday!

Les bêtes sauvages elles-mêmes sont de plus en plus nombreuses à posséder un émetteur. [...] On les traque à distance. On les piste. C'est pour leur bien.

On connaît la planque du pika d'Ili. On sait où l'albatros a passé la nuit. On sait combien de centimètres parcourt le concombre de mer en dix-neuf ans. [...]

Mais soudain, ici, dans la Grande Galerie, tous les récepteurs bipent, clignotent en même temps, tous les voyants sont au rouge. (idem : 23-24)

Com cada espécie que se extingue, extingue-se um mundo, com cada mundo extingue-se uma inter-relação humano/animal numa cosmologia cultural, com cada relação e depois com cada cosmologia afundam-se, no incompreensível,

um vocabulário e uma sintaxe criados por um grupo de humanos para se inserirem na dança dos seres vivos do planeta:

Quand un animal disparaît, son nom se vide à moitié de son sens – son sang –, n'est plus qu'un demi-mot : une momie. Ce qui me ramène à ma méditation des premières heures de la nuit : des mots disparaissent aussi, engloutis dans la même absence, vite oubliés (*idem* : 154)

A noite no museu de Éric Chevillard assume novos contornos: o museu da categorização animal torna-se o lugar-testemunha – e talvez uma das causas – do obscurecimento da vida e, portanto, do entenebrecimento da literatura. Com efeito, nenhuma língua, nenhuma cultura pode sobreviver ao desaparecimento do mundo infinitamente povoado *com o qual* ela se construiu. Percebe-se, assim, que a Sexta Extinção das espécies corresponda a um empobrecimento linguístico babeliano – o episódio da Torre de Babel situa-se, de modo significativo, na Bíblia, logo após o da embriaguez de Noé à saída da arca. De acordo com o *Atlas das línguas em perigo da Unesco* (Moseley, 2010), 50 a 90% das 6000 línguas faladas atualmente correm o risco de desaparecer durante este século, sendo já quase três vezes menos numerosas do que na época de La Fontaine e suas fábulas de animais⁹... Com estas línguas desaparece o sentido dos mitos e das narrativas que *realmente* ligam os humanos ao mundo no qual eles traçam as suas linhas.

A arca não pode ser nem um navio de cruzeiro, nem um biobanco, nem um museu, continente demasiado estreito para a diversidade vital. Pode, contudo, ser uma biblioteca palpitante, rugidora e noturna, um espaço-tempo a reconstruir e um ato: uma arca de linguagem deve ser um ato de linguagem, um ato de embarque numa língua responsável, em direção a mundos possíveis. Há, portanto, livros da morte e livros da arca, que são livros da vida e da complexidade, que tornam a literatura necessária. Se nenhuma literatura for capaz de suprir a incrível imaginação da vida, caberá aos escritores de hoje fazer entender que o humano não pode sobreviver sem alteridade e que a vida entre nós, reduzida à nossa própria espécie, é um ato de auto-asfixia.

⁹ Ver Anne Simon, " L'Arche et la fable "; Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique, Marseille, Wildproject, 2021, p. 353-364.

Jacques Derrida não cessou de questionar as classificações simplificadoras. No entanto, toda a sua obra confere à Arca de Noé um carácter diferente: para ele, a Arca não é um lugar de tipologia e taxinomia (“typologie” e “taxinomie”) (Derrida: 2008:120) como o podem ser um recinto de animais, “une forêt vierge, un parc zoologique, un territoire de chasse ou de pêche, un terrain d’élevage ou un abattoir, un espace de domestication” (Derrida, 2006: 56-57). Proibindo-se de perverter ou de modernizar o seu sentido original, a arca mantém-se, para ele, o lugar do socorro (“secours”), da memória para além dos milénios e da pluralidade do vivente: “J’interromps ma nomenclature et j’appelle Noé au secours pour n’oublier personne sur l’arche” (*idem*, 57).

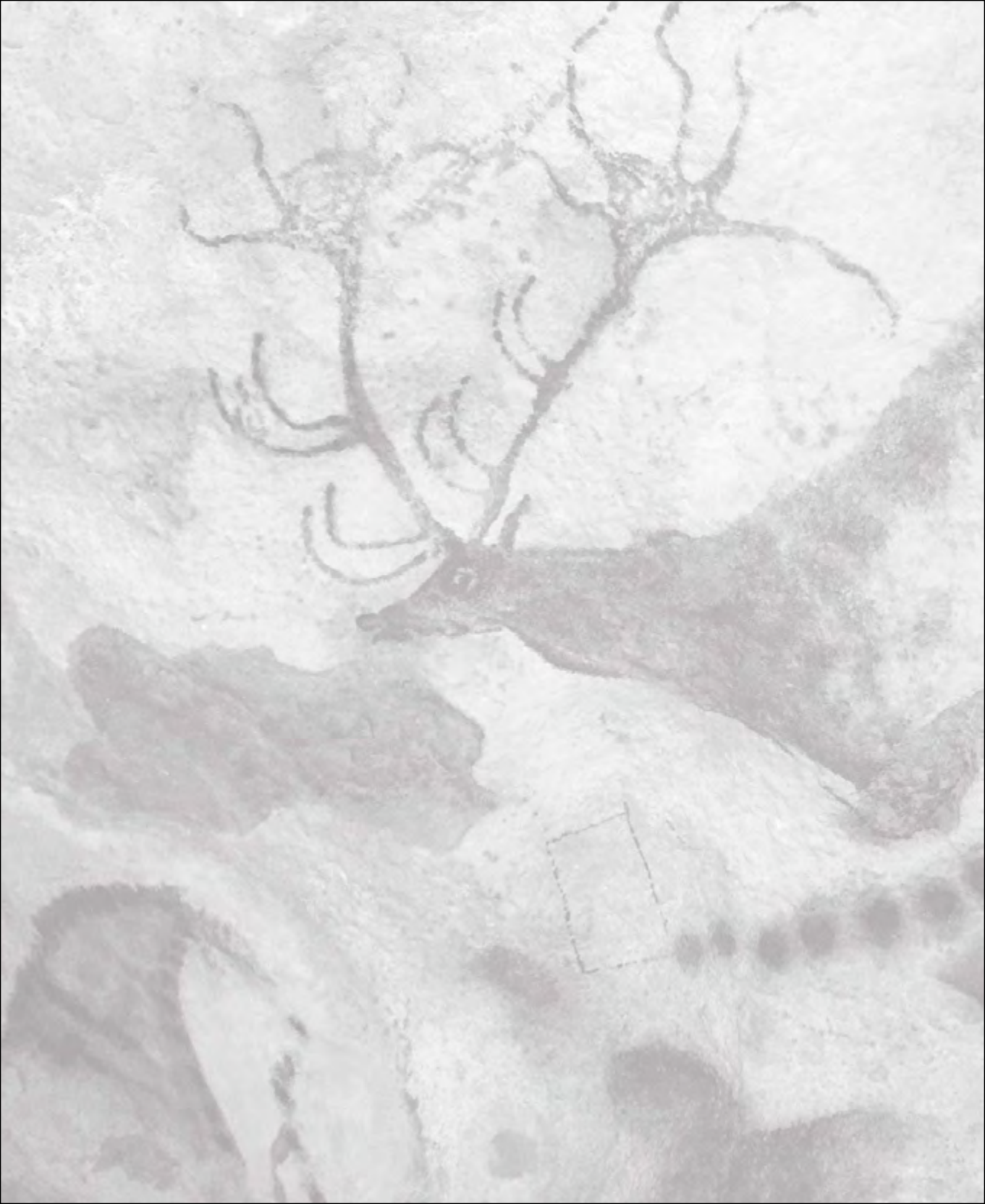
Terei eu dito que o livro da sabedoria dado pelo anjo Raziel a Adão, aquele que contém todo o conhecimento celeste e terrestre, é levado por Noé para a arca, que ele ilumina graças às safiras sobre as quais está gravado? Terei eu dito que, no início da versão ninivita em acadiano da Epopeia de Gilgamesh, este é celebrado como aquele que relatou os segredos esotéricos, antediluvianos,¹⁰ que lhe foram confiados por Utnapishtim – aqueles encantamentos que são verdadeiras linguagens performativas? E que esta epopeia foi encontrada no local do desastre, aquele da queda de Nínive e do soterramento da biblioteca de Assurbanipal (que se dizia capaz de ler as inscrições antediluvianas!) sob camadas de deserto e de silêncio aquando da destruição de Nínive em – 612? O círculo está fechado, a Arca desperta a memória das catástrofes, mas também se abre sobre placas de argila e livros que nos falam de humanos vibrantes de intensidade, cujo destino e provações se escrevem na companhia de inúmeros animais e vegetais.

“Dans le Temps”, são as últimas palavras de *À la recherche du temps perdu...* Cabe-nos a nós cuidar dos livros-Arcas que multiplicam os mundos e dilatam o nosso presente.

¹⁰ “Il a contemplé les Secrets, / Découvert les Mystères ; / Il nous (en) a (même) appris / Sur avant le Déluge !”, (Bottéro, 1992: 63).

BIBLIOGRAFIA

- Boissel, Xavier (2014), *Rivières de la nuit*, Paris, Inculte.
- ____ (2019), *Capsules de temps. Vers une archéologie du futur*, Paris, Inculte.
- Bottéro, Jean (1992), *L'Épopée de Gilgameš*, Paris, Gallimard, " L'aube des peuples ".
- Chevillard, Éric (2022), *L'Arche Titanic*, Paris, Stock, " Ma nuit au musée ".
- Deguy, Michel (2009), "Philosophie, poésie : Q & R : Michel Deguy", *Critique*, n.º 743, p. 290.
- Derrida, Jacques (2006), *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée.
- ____ (2008), *Séminaire. La Bête et le Souverain. Vol. 1 (2001-2002)*, Paris, Galilée.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994), *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, preparação e notas de Dominique Ségler, Paris, Seuil.
- Moseley, Christopher (2010), *Atlas des langues en danger dans le monde*, Paris, Éditions UNESCO, [em linha] disponível em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189451>, consultado em 08/03/2024.
- Ouaknin, Marc-Alain (2013), *Zeugma. Mémoire biblique et déluges contemporains*, Paris, Seuil.
- Proust, Marcel (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, ed. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 4 vol., Bibliothèque de la Pléiade.
- Rochman, Leïb (2017), *Journal 1943-1944 [1949]*, trad. Isabelle Rozenbaum, Paris, Calmann-Lévy.
- Simon, Anne (2021), "L'arche et la fable", *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject.
- Supervielle, Jules (1938), *L'Arche de Noé*, Paris, Gallimard, " L'Imaginaire ".
- Wauters, Antoine (2021), *Mahmoud ou la montée des eaux*, Lagrasse, Verdier.



Explorar a girafa e outros desafios do zoo-futurismo¹

Dominique Lestel

Département de philosophie, Ecole normale supérieure, Paris.

Há que redinamizar a filosofia, ia dizer “redinamitar”, mas não vou substituir a filosofia a golpes de martelo por uma filosofia de dinamite, ainda que a minha inspiração anarquista se sinta tentada por tal aventura. Não é nada de novo. Ao longo da sua história, a filosofia sempre foi atraída por diversas formas de sonolência, mais ou menos graves, sob pretexto de seriedade ou de rigor. Adormecer sem nunca dormir é fazer como o gato: ronronar em frente à lareira.

¹ Tradução do francês de Márcia Neves com revisão de Carlos Carreto.

Quando, nos anos 90, comecei a interessar-me pela animalidade, a filosofia pouco se interessava por essa temática. Hoje em dia, o tema tornou-se moda, embora essencialmente para filósofos-gatos obcecados pelos fantasmas da moralidade. É sempre a mesma coisa: os filósofos precisam de se valorizar, e a moralidade faz deles pensadores, aparenta seriedade, dá a impressão de ser útil. Quanto a mim, sinto-me mais atraído por uma filosofia-rato, não para os acordar – interessam-me pouco os filósofos adormecidos – mas para manter um certo entusiasmo no exercício do pensamento. Como diz o rato que Alice encontra em *As aventuras de Alice debaixo da terra* de Lewis Carroll: “Dans notre famille, on a de tout temps exécré les chats ! Ce sont des êtres vils, répugnants, vulgaires ! Ne me parlez plus jamais des chats!” (Carroll, 1989:17). Um filósofo-rato é aquele que entra nos buracos, e os buracos mais interessantes, nunca se sabe onde conduzem, nem quem já lá se encontra. Aliás, até calha bem, se é que o posso dizer, pois tudo o que acontece à Alice resulta do facto de ela ter caído num buraco.

A perspetiva Zoo-futurista² não procura saber como é que podemos coabitar com os animais, mas como neles penetrar – e por eles se deixar invadir. Ela faz-nos sair das regras sábias do saber-viver para entrar naquelas mais estrambólicas dos compromissos metabólicos das perturbações comportamentais e das ilusões cognitivas. Por outras palavras, a perspetiva Zoo-futurista deve ser entendida como uma filosofia que está menos preocupada em saber o que é um animal do que em *tentar animalizar* – e utilizo deliberadamente uma forma impessoal, que me parece mais rica: menos animalizar-se, do que animalizar. Como diz Nietzsche: “Nous sommes fatigués de l'homme ...” (Nietzsche, 1971:241). O termo não deve ser entendido num sentido sofisticado, pós-moderno ou sabe-se lá o quê, mas sim como uma “red neck attitude” – (“la perspective du plouc”³). Tomemos, pois, a expressão no seu sentido literal e vejamos até onde nos leva esta tentação, sem nos apressarmos a oferecer uma resistência prematura. O Zoo-futurismo considera as convergências metabólicas entre humanos e agentes vivos de outra espécie. Tenta concretizá-las

² A ortografia não está muito correta em francês, mas faço questão de manter a maiúscula em “Zoo-futurismo”, como sinal do estatuto ambivalente deste conceito. A gramática é importante, mas não se deve abusar.

³ A “perspective du plouc” é descrita por Deleuze como humor, no capítulo dedicado a Hume, opondo o humor usado por este último à ironia socrática que a história de filosofia sempre preferiu: aceitar tudo o que é dado e levá-lo até às suas consequências mais extremas. G. Deleuze, 1972, “Hume”, in : François Châtelet (éd.), *Histoire de la philosophie, t. IV : Les Lumières*, Hachette, pp.65-78.

através de uma série de dispositivos antropológicos, simbólicos, materiais, metabólicos, noéticos e poéticos.

A questão está longe de ser puramente teórica. A perspectiva zoo-futurista é também, e sobretudo, uma arma de guerra contra os movimentos transumanistas contemporâneos.

O que é o Zoo-futurismo?

A perspectiva zoo-futurista envolve o humano em formas particulares de identificação com o animal⁴. Refere-se a um fenómeno que, por si só, ainda não chamou muito a atenção e que remete para o número crescente de humanos que pretendem reanimalizar-se – e o termo deve ser tomado à letra e não num sentido metafórico ou simbólico, pois aqueles que se envolvem nesta reanimalização sujeitam-se a verdadeiras transformações psicológicas, anatómicas, fisiológicas e metabólicas. O Zoo-futurismo tenta conceptualizar o desejo emergente de pensar a fronteira entre o humano e os outros animais, desviando-se da teoria estéril dos “próprios do homem” ou da perspectiva comunitária dos animalistas. Para o Zoo-futurismo, o animal e a animalidade constituem um horizonte atrativo para o humano-em-devir – é como um “retorno sobre a filogénese” (“retour sur phylogénèse”), como se diz de um retorno sobre o investimento. O animal não-humano já não é aquele de onde vem o humano, mas aquele onde ele regressa para viver a sua humanidade de uma forma diferente. A perspectiva zoo-futurista abre, assim, a filosofia a uma questão até então negligenciada, a saber o que significa “fazer parte de uma espécie” e “fazer parte da *sua* espécie” fora dos parâmetros rígidos da biologia evolutiva e da árvore filogenética que dela deriva. A perspectiva zoo-futurista aborda o fenómeno da espécie do ponto de vista da primeira pessoa e encara a própria filogénese mais como um espaço no qual podemos circular do que como uma herança do passado que temos que assumir de forma mais

⁴ Não existe nenhum movimento que se reivindique Zoo-futurista. Este termo aparece pela primeira vez numa conferência por mim proferida, em 2013, na ENSAD, em 2016 na Universidade Paris 1 e, ainda em 2016, em Bolonha – e cuja síntese se encontra publicada em D. Lestel, 2020, “Posture Zoo-futuriste et réanimalisation de l’humain”, *Anthropologica*, 62, pp.151-162. D. Lestel, 2022, *Rue Descartes*.

ou menos passiva, ou que temos de suportar sem nunca lhe podermos escapar. A perspetiva zoo-futurista pretende, assim, pensar na possibilidade de nos reanimarmos, distanciando-nos de uma espécie determinada – a dos nossos pais, a das mães dos nossos pais e a dos pais das mães dos nossos pais.

As espécies existem mesmo?

Em que medida é que podemos passar de uma espécie para outra? No que respeita à biologia, as mudanças de espécie são sempre filogenéticas e passam sempre por acidentes de reprodução biológica. Mudar de espécie ou “explorar” espécies que não são a nossa é pura fantasia de um ponto de vista biológico ortodoxo, mas não temos que nos deixar impressionar por isso. Primeiro, porque nenhum biólogo é capaz de definir uma espécie de forma a obter a aprovação de todos os seus colegas. Depois, porque os desenvolvimentos tecnológicos deixam antever a perspectiva de um curto-circuito das espécies.

Num texto bastante perturbador, Philip Kitcher mostra que é impossível definir a espécie de uma forma puramente analítica, ou seja, de a definir seja de que modo for (Kitcher, 1984: 308-333). O filósofo considera, assim, que uma definição “cínica” das espécies seria a mais correta, tendo em conta que as espécies são grupos de organismos reconhecidos como espécies pelos taxonomistas competentes, ou seja, aqueles que são capazes de reconhecer “corretamente” as espécies. Assim sendo, encontrar uma definição consensual do conceito de espécie está a tornar-se uma quimera. Kitcher considera que os biólogos mobilizam conceções múltiplas e não homogéneas de espécie, em função das suas necessidades e das circunstâncias com que se deparam. Em 2003, havia entre 9 e 23 definições de espécie na literatura biológica (Mayden, 1997: 381-424)! Neste aspeto, a espécie humana é como as outras. A sequenciação do genoma humano foi um fracasso relativamente às expectativas associadas ao projeto e embora os humanos partilhem 99,9% do mesmo genoma, nada foi identificado como absolutamente comum a todos os seres humanos. A situação torna-se ainda mais complexa pelo facto de o ser humano partilhar uma grande parte do seu ADN com uma enorme variedade de espécies cuja proximidade com o humano está longe de ser evidente – os ratos, claro, mas também os vermes ou a levedura. Assim, Leon Eisenberg já pode escrever que reconhecemos um humano quando vemos um, sem, contudo, o podermos rigorosamente caracterizar como espécie (Eisenberg, 1972: 340-343).

Será possível sair *individualmente* da sua própria espécie para entrar noutras espécies? Eis a aposta de alguns dos mais interessantes artistas criativos contemporâneos. No entanto, ainda nenhum artista se afirmou explicitamente como um zoo-futurista⁵. Estes artistas mostram que as técnicas de manipulação genética não constituem a única via de acesso à reanimalização, nem a mais interessante, e nem sequer a mais utilizada. Artistas, cineastas e escritores sonharam com uma convergência psicológica ou metabólica com animais e muitos deles já passaram à ação. Proponho assim, em jeito de inventário, distinguir seis estádios neste desejo que só em articulação uns com os outros constituem uma progressão na reanimalização do humano: sonhá-lo através ficção, fazê-lo através da imitação comportamental, mobilizar artefactos para o conseguir, passar ao nível metabólico e entrar num processo de engendramento de outros animais que não si próprio. O último estágio consiste, paradoxalmente, em *des-animalizar*- se para se tornar uma planta.

Estádio 1: As ficções da animalidade

O estágio 1 do Zoo-futurismo é o do imaginário e da ficção. É o mais conhecido e, por isso, não me vou alongar. Vou apenas mencionar o estranho filme realizado por Jacques Tourneur (1904-1977) em 1942 – *La Féline*⁶, no qual ele conta a história de uma família humana que inscreve a sua humanidade na linhagem das panteras. Tourneur evoca a possibilidade, tão estranha quanto fascinante, de uma família humana poder desenvolver uma particularidade de espécie que lhe seja própria, com uma história filogenética que só a ela pertença. Ou seja, de poder efetuar um “desvio de espécie” no espaço mágico da manipulação do desejo.

⁵ Note-se que os artistas a que me refiro aqui trabalham como cientistas com financiamentos, públicos ou privados que lhes permitem realizar projetos que se efetuam em laboratórios científicos ou em colaboração com cientistas ou engenheiros. Mesmo que se vendam algumas das suas obras, esse comércio continua a ser muito marginal.

⁶ Sobre Tourneur, ver Chris Fujiwara, 1998, Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall, McFarland & Co Inc.

Estádio 2: Imitação do animal

O estágio 2 do Zoo-futurismo sai do espaço puramente imaginário e tem em conta o comportamento dos animais com os quais o humano procura identificar-se. Este estágio mobiliza desequilíbrios motores e mentais que quanto mais efémeros e precários são, mais intensos se tornam. Aquele que maior intuição teve sobre este assunto foi sem dúvida o pensador americano Paul Shepard ao mobilizar um verbo numa forma transitiva inabitual:

À travers la danse, dans les sociétés traditionnelles, l'humain renoue avec une activité humaine universelle, l'imitation rythmique de l'animal. Les peuples ont toujours suspecté que certains animaux étaient des maîtres et des gardiens de secrets importants : métamorphoses, naissance, puberté, guérison, cours, fertilité et protection. *En dansant l'animal*⁷, ces mystères sont assimilés dans la compréhension adulte et retrouvé comme un pouvoir de l'humanité. (Shepard, 1978: s.p.)

Alguns etólogos herdaram a capacidade extraordinária que tinham os caçadores-coletores de *se comportarem como animal*⁸. Margaret Mead constatou-o com perspicácia:

Observer Konrad Lorenz être simultanément un oiseau et un ver est une des choses vraiment les plus magnifiques du monde. Vous avez vu ça, n'est-ce pas, quand il décrit un oiseau qui attrape un ver et qu'il est les deux ? Parler à propos du système dans son ensemble, c'est ça. (Brand, 1976:32-44)

Desde muito cedo, o bebé humano envolve-se em jogos de imitação de vários animais e este interesse pode aumentar exponencialmente na idade adulta. O caso dos "Human Pups" é sintomático desta prática. Os humanos em causa vestem-se de cães, comportam-se como cães e vivem como cães em pleno século XXI. Um dos adeptos explica que "com os membros da minha matilha, passamos muito tempo

⁷ O sublinhado é meu.

⁸ É mesmo "comportar-se como animal" ("se comporter comme animal") e não "comportar-se como um animal" ("se comporter comme un animal"). Esta expressão, um pouco estranha, remete para a complexidade do que aqui está em causa, entre a imitação *sensu stricto* e a identificação.

juntos em casa a sermos simplesmente cães⁹. São nove cães com um dono, unidos pelo sentimento de pertencerem à mesma família. Este tipo de transbordamento específico também está a proliferar no Japão e, perante este fenómeno, será legítimo questionar até que ponto não se deverá falar de contra-filogénese da mesma forma que se fala de contra-cultura. A filogénese de uma espécie torna-se, neste caso, um espaço existencial e certas micro-comunidades envolvem-se em modos de vida divergentes para contornar aquilo que os cientistas descrevem como estruturas bastante rígidas das quais não há fuga possível.

Estádio 3: mobilizar substitutos tecnológicos para se animalizar

O estádio 3 mobiliza dispositivos técnicos mais elaborados para concretizar o desejo do ser humano em tornar-se um animal *outro*. “Animal *outro*” não é o mesmo que “*outro* animal”. Não se trata apenas de ser um *outro* animal, mas também de ser animal de *outra forma*. No século XXI, são cada vez mais os humanos que pretendem colocar-se na pele (ou nas escamas, ou nas penas...) de um animal, movidos por um poderoso desejo de imersão transespecífica. Não se trata, como diz o “designer especulativo” Thomas Thwaites, de “tirar férias do humano” (Guevara, 2016: 48-58), mas de reforçar o humano pela aproximação¹⁰, não com *as* outras espécies, mas com outras espécies uma espécie particular cuja escolha pode variar de um indivíduo para outro, tornando-se a pertença à espécie uma escolha individual. Assim, inspirando-se no trabalho do psicólogo americano George Malcolm Stratton¹¹, os artistas Anne Cleary e Denis Connoly inventaram dispositivos óticos que convidam a adotar o ponto de vista de um animal não humano. A base é constituída por capacetes meta-perceptivos. Estas espécies de esculturas em alumínio combinam espelhos e lentes que reproduzem o campo visual de animais não humanos – a visão do camaleão que tem olhos que lhe permitem ver simultaneamente à frente e atrás, a do cavalo que permite uma visão de 350.º ou a visão estereoscópica do tubarão-martelo. Não se trata, evidentemente, de se transformar num camaleão, mas de se implicar num processo de abertura da perspectiva do camaleão.

⁹ “avec les membres de ma meute, nous passons beaucoup de temps ensemble à la maison à être juste des chiens”, Olivier Clairouin, “Ces hommes qui veulent littéralement vivre comme des chiens”, *Slate*, 26 mai 2016.

¹⁰ Aproximação: busca das proximidades aproximativas.

¹¹ G. Stratton era um psicólogo experimentalista inglês muito conhecido.

Não se ver realmente como membro de uma outra espécie, mas ser capaz de se ver como algo diferente da sua própria espécie, apreender-se de outra forma que não a da pertença à sua própria espécie, cultivar desvios relativamente à sua própria espécie, vivendo-a de outro modo através de dispositivos técnicos e engenhosos. Inventa-se assim uma forma inédita de turismo transespecífico, em que o objetivo não é viajar para países estrangeiros, mas visitar espécies diferentes que tenham vivido outras aventuras no espaço filogenético. O artista americano-brasileiro Eduardo Kac também foi pioneiro na exploração deste espaço, em 1999, no *Blijdorp Zoological Garden* de Roterdão, com um dispositivo imersivo de realidade virtual que permitia a um humano copular-se com um morcego robot e tornar-se morcego no meio de morcegos autênticos¹². Contudo, uma parte do Zoo-futurismo inscreve-se em muitos sonhos que ainda não foram sonhados

Estádio 4: metabolizar o animal potencial

No estádio 4, já não se trata apenas de visitar um outro animal através de dispositivos técnicos exteriores ou imitações comportamentais mais ou menos bem-sucedidas, mas, antes, de modificar de forma racional o seu próprio metabolismo. Uma expressão um pouco estranha em francês – “se métaboliser l’animal potentiel” – reflete corretamente o projeto trans-filogenético. Esta animalização efetua-se metabolicamente por infeção, parasitismo e nutrição. É com uma performance – “Que le cheval vive en moi!” (Que o cavalo viva em mim !) – através da qual o duo Art Orienté Objet leva mais longe esta convergência homem/animal, fazendo do humano o recetor do metabolismo animal: Marion Laval-Jeantet é injetada com imunoglobulinas de cavalo (vetores da informação imunitária), no dia 22 de fevereiro de 2011, na galeria Kapelica de Ljubjana. Marion Laval-Jeantet não sofreu nenhum choque anafilático, o que era uma aposta arriscada, apesar da preparação médica que antecedeu a performance. Contudo, durante as semanas que se seguiram à experiência, o seu ritmo biológico alterou-se sensivelmente, assim como a sua consciência. Foi invadida por um grande nervosismo, acompanhado por uma sensibilidade à flor da pele, e experimentou os seus limites físicos na apreensão provocada pelo encontro encarnado com outro organismo.

¹² Ver a peça de Eduardo Kac, *Darker than Night*.

Estádio 5: gerar o animal por si próprio

O estágio 5 leva ainda mais longe esta tendência para o auto-metabolismo de si mesmo no animal outro, transformando-a na própria base de um processo de reprodução: foi o que pretendi expressar através da expressão, também ela um pouco estranha em francês, “s’engendrer soi-même l’animal” (gerar o animal por si próprio). A reprodução é o processo metabólico mais íntimo entre dois seres vivos. Assim sendo, engravidar de um animal de outra espécie é uma das mais audaciosas posturas zoo-futuristas. A literatura e o cinema foram seduzidos por gravidezes transgressivas que não se limitaram ao seu papel na reprodução da espécie, constituindo antes uma provocação genética relativamente à Evolução¹³. Contudo, imaginar gravidezes transespecíficas é uma coisa, querer passar à ação é outra. Ora, foi precisamente o que procurou fazer a artista nipo-americana Ai Hasegawa ao imaginar de que forma poderiam as mulheres dar à luz animais pertencentes a espécies em vias de extinção, abrindo assim uma nova pista zoo-futurista na qual a mulher oferece uma hospitalidade uterina a fetos não humanos.

Estádio 6: sair da animalidade por baixo: a tentação Fito-futurista

Finalmente, o estágio 6 pode ser visto como a fase final do Zoo-futurismo e a sua superação para formas mais amplas de Bio-futurismo. Assim, o Zoo-futurismo não se define apenas, nes estágio, como tentação animal, mas como tentação, *para o animal* que é o humano, de se imiscuir em ontologias não mamíferas e até não animais. Dissolver a sua animalidade no outro que não o animal, levando o Zoo-futurismo para formas ainda muito exploratórias de Fito-futurismo. É nesta perspectiva que merece ser discutida a tentativa de Natasha Myers, em 2015, de se vegetalizar. A botânica e artista canadiana cria coreografias cujos movimentos imitam os das plantas, retomando os seus tropismos, ritmos e temporalidades de modo a alterar os contornos do seu imaginário morfológico:

Je suis devenue sensible aux ruses de la vie de la plante en jouant avec les possibilités de la croissance végétale, de la propagation, de la photosynthèse, des tropismes et des mouvements. En devenant une plante à côté des plantes, j’ai fini par

¹³ Na ficção científica ver, por exemplo, Aline Ferreira (2008) et Raechel Dumas (2018).

acquérir de nouvelles dextérités sensorielles végétalisées En devenant une plante à côté des plantes, j'ai fini par acquérir de nouvelles dextérités sensorielles végétalisées.
 RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE

A recente performance de três artistas eslovenos, Sasa Spacal, Mirjan Svagelj e Anil Podgornik – “Myconnect”¹⁴ – interessa-se mais por cogumelos. Os eslovenos conceberam um dispositivo que permite ao humano estabelecer ligação com um cogumelo – organismo meio planta, meio animal.

Esta classificação não deve ser sobrestimada, constituindo antes uma primeira abordagem.

O espaço da filogénese como terreno de jogo

Os artistas que acabo de mencionar mostram que a relação de um indivíduo com a sua própria filogénese pode ser transformada numa espécie de campo de jogos, não havendo razão alguma para a considerar como uma herança passiva¹⁵. Nesta perspetiva, o confronto com a história evolutiva das espécies assume a forma de uma espécie de jogo em que é possível multiplicar os curto-circuitos. A Evolução espacializa-se. Não se trata tanto de uma duração que vai do passado para o futuro, mas de uma área de jogos onde se podem misturar as eras geológicas, uma vez que não há razão nenhuma para nos limitarmos à ocupação com animais ainda vivos. Uma característica fundamental do Zoo-futurismo é a de permitir que certos humanos desenvolvam abordagens personalizadas do espaço filogenético. É um pouco perturbador, pois sempre acreditámos que as nossas relações com a filogénese fossem apenas coletivas, e até limitadas a relações de espécie para espécie. Ser um humano *como qualquer outro* é uma escolha por defeito que, em última análise, nada tem que ver com o destino, uma vez que podemos preferir

¹⁴ Em França, tivemos a oportunidade de assistir (e experimentar) a sua instalação no Espace Saint-Sauveur, em Issy-les-Moulineaux, de 13 a 17 de abril de 2016, onde os artistas concorriam ao prémio Cube.

¹⁵ Para os biólogos, não temos qualquer controlo sobre a nossa filogenia, que devemos tratar como uma herança, pelo menos em grande parte passiva. A nuance aqui expressa remete para a ideia de que os nossos estilos de vida podem, ou não, ativar certas características do nosso genoma.

tornarmo-nos um ser humano como nenhum outro conectando-nos com animalidades não humanas.

Olhando para trás, apercebemo-nos de que a reanimalização é uma constante na história da humanidade. Por meio de práticas diversas e em todas as culturas, alguns humanos tentaram ultrapassar os limites da espécie, com maior ou menor sucesso e sob diversos pretextos, nomeadamente religiosos, espirituais ou cinegéticos. Falta escrever esta história constante, inventiva e audaciosa de uma reanimalização do humano que assumiu formas de uma surpreendente diversidade. Algumas destas práticas têm objetivos muito concretos – no que diz respeito aos caçadores, por exemplo trata-se de se aproximarem o mais possível dos animais sem seres detetados ou, então, aproximarem-se dos seus auxiliares caninos¹⁶ – mas muitas são ainda mais ambíguas. Podemos ver aqui, em particular, uma forma de “*biostalgia*”¹⁷ que talvez exprima uma certa nostalgia das espécies *que fomos e que já não somos* ou das espécies *que poderíamos ter sido e nunca fomos*.

Conclusão

O Zoo-futurismo pode, portanto, ser caracterizado como uma abordagem transdisciplinar, transgressiva e inventiva cujo objetivo é visitar os outros animais *a partir do interior*.

Para saber *quem* é uma girafa (ou qualquer outro animal), não se trata apenas de a observar do *exterior*, como faz o etólogo, mas de a explorar do *interior*, infiltrando-se no seu sistema sensorial, adotando as suas características anatómicas e metabolizando de forma mais ou menos parcial a sua fisiologia. E a questão é mesmo saber *quem* é a girafa e não *o que* é a girafa, pois o que está em causa é um indivíduo-girafa particular e não a girafa genérica entendida no sentido de espécie zoológica. Neste sentido, o Zoo-futurismo não é metafórico, nem simbólico – deve ser entendido literalmente e tem ambições operacionais concretas, tal como o demonstram, de forma inequívoca, os exemplos artísticos que mencionei muito brevemente. A questão não é um humano tornar-se girafa, mas antes

¹⁶ Ver, por exemplo, Bertrand Hell, 1994, *Le sang noir. Chasse et mythe du Sauvage en Europe*, Flammarion.

¹⁷ Retomo e modifico, aqui, a noção de “*novelstalgia*” de Marion Laval-Jeantet.

“engirafar-se” – *tornar-se algo da girafa*¹⁸. A filogénese deixa assim de ser uma história irreversível que vamos vivendo passivamente e torna-se um espaço no qual nos podemos movimentar. Já não se trata de pensar o humano como um agente excepcional que emergiu da animalidade, mas antes como um agente cuja particularidade é poder ser *ainda mais animal* do que os outros animais através do mimetismo, da simulação ou da metabolização. A perspetiva zoo-futurista propõe um novo paradigma para os estudos animais, considerado que já não se trata unicamente de viver harmoniosamente *uns com os outros*, mas também *uns nos outros*. A sua ambição é pensar as comunidades híbridas homem/animal numa perspetiva que já não é apenas social e cultural, mas que se abre à autotransformação e aos compromissos metabólicos. Propõe ao mesmo tempo uma abordagem filosófica particular e uma resposta adaptada aos desvios transumanistas contemporâneos.

A perspetiva zoo-futurista reativa uma abordagem que atribui à imaginação e ao humor o lugar que merecem na filosofia, não os transformando num suplemento de alma concedido a partir dos neurónios, colocando antes essas qualidades no centro de uma prática filosófica particular cujo objetivo é inventar o mundo tanto quanto compreendê-lo. Hoje em dia, estamos habituados a ver a filosofia como uma disciplina extremamente rigorosa – protestante, para o dizer claramente – cujos modelos seriam Wittgenstein para uns, Husserl (ou Heidegger) para outros, Platão, Kant ou Descartes para aqueles que se sentem um pouco mais intimidados pelo pensamento contemporâneo. É também considerada como uma prática puramente analítica e profissional que deve ser reservada aos filósofos profissionais. Esta representação da filosofia, esmagadoramente maioritária nos departamentos de filosofia, não deixa de ser legítima, mas negligencia uma outra parte da história da filosofia que mobiliza outras ferramentas como o teatro, a poesia ou a ficção, e que concede um lugar central à sátira, ao humor e às diversas performances, não só como objetos de pensamento, mas também como meios que podem ser utilizados para pensar. É também uma filosofia especulativa no sentido em que a entendia Paul Feyerabend e cujo objetivo consiste em explorar até ao limite hipóteses

¹⁸ Aquilo a que aqui me refiro pode ser visto como uma versão radical do devir-animal de Deleuze e Guattari, em que o humano não se torna o animal, mas aproxima-se dele de forma parcelar. É o que pretendo designar com o termo “compromisso” (“compromission”). O Zoo-futurismo é uma forma de compromisso com o animal, atribuindo a este termo um sentido positivo, quando em francês ele sempre teve um sentido negativo.

aparentemente improváveis e ver até onde podemos ir sem encontrar paradoxos lógicos ou refutações empíricas.

Uma resposta adaptada aos desvios transumanistas

O Zoo-futurismo é também uma forma de dar uma *resposta adaptada* (e não é por acaso que utilizo o vocabulário usado pelos teóricos do equilíbrio do terror) à ameaça crescente do transumanismo contemporâneo, que procura retirar, de forma irreversível, os seres humanos da sua animalidade e filogénese. Deleuze constata que “Les ‘livres contre quelque chose’ n’ont jamais eu aucune importance ... C’est seulement au nom d’une autre création qu’on peut être contre ce qui se fait et alors la question ne se pose plus”¹⁹ (Deleuze, 2002: 187-197) e Raphaël Liogier defende uma ideia semelhante a propósito do transumanismo, sugerindo que a única forma de a ele se opor não é criticá-lo com base num humanismo tradicional já obsoleto, mas sim criar um contrafogo, ou seja, contrapor-lhe uma perspectiva *ainda mais excitante*²⁰. Num artigo que suscitou alguma atenção²¹, o teórico americano do neo-liberalismo Francis Fukuyama explicou, sem o menor distanciamento crítico, que a abolição do ser humano enquanto tal, pretendida pelo transumanismo, conduzirá ao fim da história da humanidade. Perante um imperativo tão terrorista quanto pueril, o Zoo-futurismo constitui uma forma de reativar *o humano de um modo diferente*, multiplicando as convergências e as proximidades com outros animais, permitindo ao humano “reeducar a sua relação com a espécie”. Ao slogan de Marx “Proletários de todos os países, uni-vos!”, poderíamos acrescentar: “Agentes biológicos de todas as espécies, uni-vos contra a aliança putrefacta dos neoliberais e das máquinas”. Longe de querer afastar-se ainda mais das nossas conexões à animalidade para se transferir para as máquinas, o Zoo-futurismo pretende reforçar as nossas ligações com os outros animais – reativar conexões filogenéticas que negligenciámos e estabelecer proximidades transespecíficas com formas de vida que nunca fomos, mas que poderíamos ter sido. Emanuele Coccio

¹⁹ “Entretien avec Gilbert Deleuze”, Entrevista feita por Jean-Noël Vuarnet, *Les Lettres françaises*, n.º 1223, 28 février-5 mars 1968. Repris dans G. Deleuze, 2002, *L’île Déserte*, Minit, pp.187-197. Nesta entrevista, Deleuze é designado por “Gilbert” ...

²⁰ Ver Raphaël Liogier, “Améliorer scientifiquement l’homme ? L’homme, une espèce en devenir”, in : *De l’humain, nature et artifices*, Actes Sud, pp.9-33.

²¹ Francis Fukuyama, “La fin de l’Histoire dix ans après”, *Le Monde*, 17 juin 1999.

relembra, assim, de modo bastante oportuno, que *algo do peixe permanece em nós* – somos grandes símios assombrados pelo peixe, experiência que revivemos em particular cada vez que ouvimos música (Coccia, 2016: 44-50).

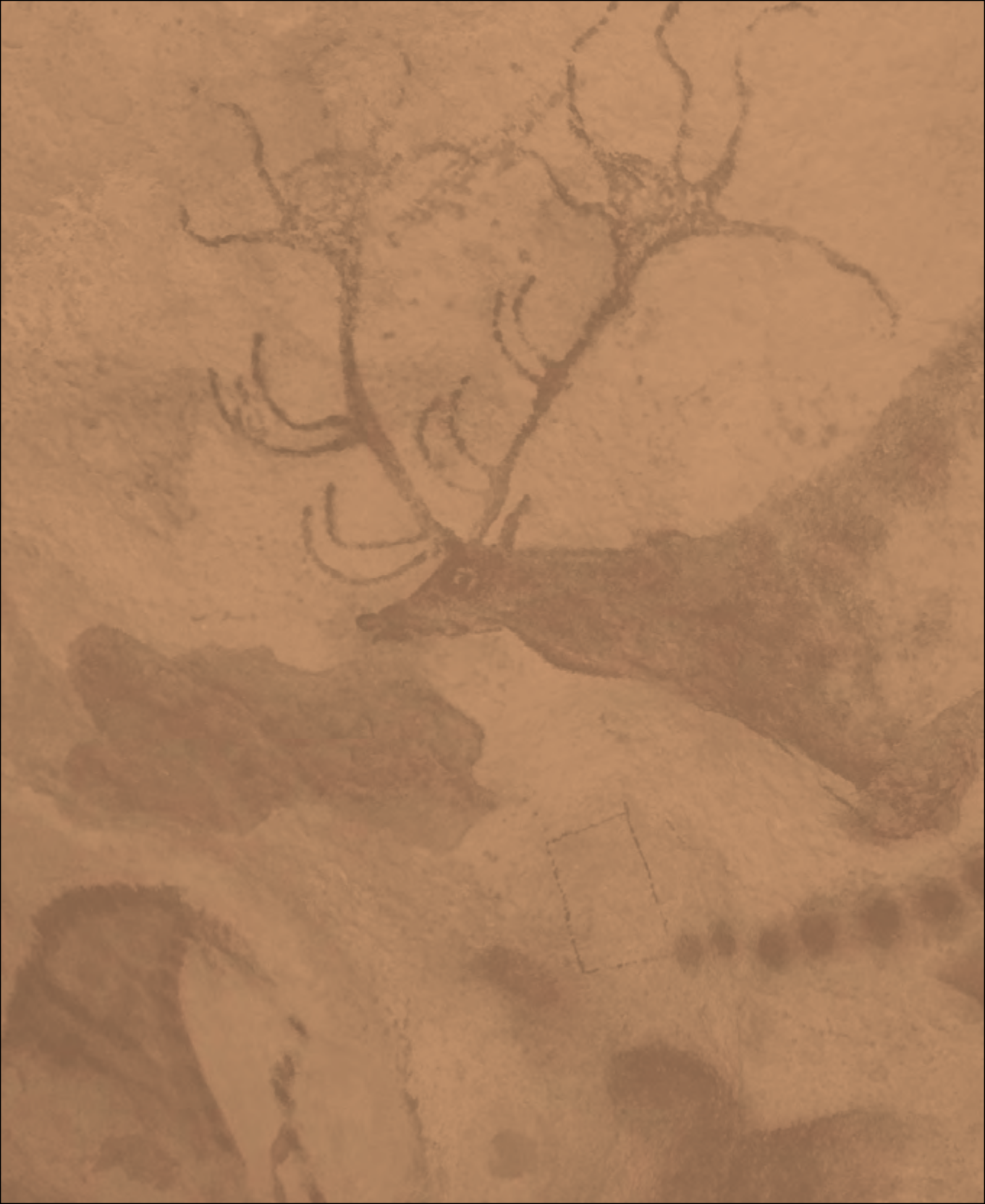
Para terminar, uma citação de outra citação, com Deleuze que cita D. H. Lawrence:

Voilà Lawrence qui dit : “Si je suis une girafe, et les Anglais qui écrivent sur moi des chiens bien élevés, rien ne va plus, les animaux sont trop différents. Vous dites que vous m’aimez, croyez-moi, vous ne m’aimez pas, vous détestez instinctivement l’animal que je suis.” (Deleuze / Parnet, 1996:17)

Deleuze conclui : “Nos ennemis sont les chiens” (*ibidem*). E dir-me-ão vocês: mas se é um filósofo-rato em situação de perigo devido aos gatos-sonolentos, então o cão é um aliado objetivo. Não, só para os estrategistas de poltrona é que os inimigos dos meus inimigos são meus amigos. Girafas e cães nunca se darão bem juntos. É uma questão de escala.

BIBLIOGRAFIA

- Brand, Stewart (1976), "For God'Sake, Margaret. Conversation with Gregory Bateson and Margaret Mead", *CoEvolution Quarterly*, n.º 10, pp.32-44.
- Carroll, Lewis (1989), *Les aventures d'Alice sous terre*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins.
- Coccia, Emanuele (2016), "Tiktaalik rosea", in *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Rivages, pp.44-50.
- Deleuze, Gilles (2002), *L'Île Déserte*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles /Parnet, Claire (1996), *Dialogues*, Paris, Champ/Flammarion.
- Eisenberg, Leon (1972), "The *Human* Nature of Human Nature", *Science*, n.º 296, pp.340-343.
- Guevara, Lilas (2016), "Les voyages initiatiques de Thomas Thwaites", *Usbek & Rica*, n.º 16, pp.48-58.
- Kitcher, Philip (1984), "Species", *Philosophy of Science*, n.º 51, 2, pp.308-333.
- Mayden, Richard (1997), "A Hierarchy of Species Concepts: The Denouement in the Saga of the Species Problem", in M.F. Claridge, H. Dawah & M.R. Wilson (eds.), *Species: The Units of Biodiversity*, Chapman & Hall, pp.381-424.
- Nietzsche, Friedrich (1971), *La généalogie de la morale*, Paris, Gallimard.
- Shepard, Paul (1978), *Thinking Animals: Animals and the Development of Human Intelligence.*, New York: The Viking Press.



VISÕES DO ANTROPOCENO: TEORIAS, GESTOS E PRÁTICAS ARTÍSTICAS

*L'homme repensé au miroir de son animalité
au tournant du XX^e siècle. Postures théoriques
et dystopies biologiques*

Sandrine Schiano

(Docteure ès lettres Paris, Sorbonne Université; chercheuse indépendante)

Les droits de l'animal – l' " animalomanie " caricaturée par Grandville ou " la prédilection sympatico-logico-physique de l'homme pour la bête " avant que la science ne s'en mêle (Grandville, 1835 : planche 1) – occupent maintenant, dans le paysage philosophique moderne, une place importante, que l'évolution à venir de la société et le développement de la biologie permettront assurément d'affiner. La carte du génome nous instruit toujours un peu plus sur les proximités structurales qui nous rapprochent des espèces animales. Les neurosciences, l'éthologie, la découverte des neurones miroirs font tomber ce que nous pensions être les privilèges et les prérogatives de l'humain. Les savants ont découvert que les bases génétiques, physiologiques et même affectives des animaux étaient les mêmes que celles des hommes. Ils ont pu montrer la fragilité des frontières biologiques, voire pathologiques, qui étaient supposées séparer l'humanité de l'animalité.

Et quant à la théorie de l'évolution, clef de voûte de la biologie d'aujourd'hui, elle a souligné l'origine animale de l'espèce humaine, tellement proche de ses cousins, les grands singes anthropoïdes, que l'homme partage avec les chimpanzés près de 99 % de ses gènes. De Charles Darwin à Yves Coppens, l'idée que l'humanité a peu de choses à envier aux mammifères supérieurs a fait son chemin, au point que l'on peut aujourd'hui désigner l'homme comme le " singe nu ", ou ce " singe en mosaïque ", selon le titre de l'ouvrage de Georges Chapouthier, *L'Homme, ce singe en mosaïque* (Chapouthier, 2001)¹.

Si " l'animal devient celui avec lequel se conclut comme une nouvelle alliance " (Trévisan, 2011 : 151), un courant moderne, issu notamment des travaux de Darwin, accordera à l'animal et à l'homme une certaine continuité en faisant de l'animal, conformément à la biologie contemporaine, un être " proche de l'homme sans être son identique " (Chapouthier, 2023 : 55)².

L'essor des sciences naturelles et les progrès des connaissances physiologiques et anatomiques à partir du XVIII^e siècle ont contribué à faire de l'animal un objet primordial de savoir. Mais ce sont surtout les sciences naturelles, par l'évolution de leurs travaux, qui ont contribué à justifier scientifiquement le rapprochement entre les hommes et les animaux. En ce XIX^e siècle, les animaux occuperont une place toujours plus grande dans les préoccupations des savants. En intégrant l'homme dans la série animale, les naturalistes de l'époque moderne, notamment Linné, ont enclenché le processus de *naturalisation* de l'homme. Mais demeure, dans la culture occidentale, une position philosophique selon laquelle l'homme se situe à part des animaux (et au-dessus d'eux). Buffon s'était déjà longuement attardé sur la diversité incommensurable de l'homme dont le règne ne pouvait que se distinguer du règne animal. Si merveilleux que soient le mécanisme de l'animal et la perfection de ses organes, tout concourt à prouver que l'homme est le chef-d'œuvre de cette nature, conduit par " un principe supérieur " (Buffon, 2003 : 51).

¹ Outre l'ouvrage de Chapouthier (2001), nous reprenons le titre de l'essai de Morris (1967). Le lecteur pourra également consulter Dortier (2012) et Schneckenburger (2019).

² La sémioticienne Astrid Guillaume (2018: 112) avait proposé la notion d' " humanimalisme " pour définir la question : " L'humanimaliste est un humaniste respectueux de l'animal [...] il place l'humain au sein de la biosphère et non à son sommet mais pour comprendre les intelligences plurielles et langages des animaux, interagir avec eux et retrouver le lien perdu entre humain et animal. "

Même si, jusqu'au XVIII^e siècle, on continue de dresser une frontière imperméable entre l'homme, d'une part, et la nature et l'animal, d'autre part, pour d'évidentes raisons théologiques et métaphysiques, le succès au XIX^e siècle des thèses polygénistes – qui admettent plusieurs origines à l'homme – accentuera un peu plus, comme le fait remarquer Éric Baratay (Baratay, 2012), la continuité hommes-animaux et contribuera surtout à brouiller la séparation nette, établie notamment par le christianisme, entre animalité et humanité (Baldin, 2016). Notre analyse s'inscrit ainsi à la croisée des théories du vivant et des fictions postdarwiniennes autour des années 1900, avec, en arrière-plan, l'imminence biologique, ontologique, d'un espace des espèces à repenser. Si la place de l'animal – et ce depuis Descartes – est constamment à repenser, l'époque questionne la continuité biologique entre les hommes et les animaux et reconsidère, nous le verrons, les frontières – menacées, menaçantes – des espèces.

Aux frontières des espèces : l'héritage darwinien et l'indéfinition ontologique

L'idée d'une parenté physique, voire d'un imaginaire de l'évolution, hantait déjà les esprits, mais ce sont bien les théories de Darwin qui lui ont donné un statut scientifique. On sait d'ailleurs que celui-ci a tenu vingt ans sous le boisseau sa théorie, conçue sur le Beagle, car cette dernière, comme l'observera Pascal Picq, fit figure de pavé jeté dans l'histoire des idées tant Darwin, les chimpanzés et la question des origines représentent les pires défis à la philosophie et à l'ontologie occidentales et constituent un crime de "lèse-humanité" (Picq, 2010 : 217). La paléontologie et la géologie ont donné à l'époque l'illustration la plus spectaculaire des renversements paradigmatiques dans l'histoire des sciences, en faisant "sauter" au passage quelques "verrous épistémologiques" (Séginger, 2011 : 5) : fixité *versus* transformation des espèces, chronologie mosaïque *versus* élasticité du temps, perfection *versus* plasticité du vivant, menaçant la signature ontologique de l'espèce humaine, tout en déclenchant des prises de position bien au-delà de la communauté scientifique (Buican, 2008 : 139). *L'Origine des espèces* dénuide le processus de la création et tord le concept classique d'un monde harmonieux né avec et pour l'homme ; la parution de l'ouvrage de Charles Darwin en 1859 marque une césure épistémologique sans précédent, s'inscrivant au tournant du XX^e siècle dans la refonte des savoirs, que le débat littéraire cristallisera, aux carrefours du rêve et du réel.

a) Un possible univers sans l'homme ?

S'il fallait un marqueur originel pour fixer la date de la fin de la thèse de l'exception humaine, il faudrait retenir la date de 1859 qui rapatrie l'être humain dans l'histoire de la vie sur Terre (Schaeffer, 2007 : 63). Après 1859, 1871 et *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, selon la traduction française :

Dans l'obscurité confuse du passé, nous pouvons voir que le premier ancêtre de tous les Vertébrés a dû être un animal aquatique, pourvu de branchies... et ayant les plus importants organes du corps imparfaitement ou nullement développés. (Darwin, 1999 : 730)

Affleurerait chez l'homme, dans son organisation corporelle, dans ses conduites, le " cachet indélébile d'une structure inférieure et antérieure ", pour reprendre les termes d'Élisabeth de Fontenay commentant Darwin. *La Filiation de l'homme* vulgarise l'axe théorique de la mutabilité des espèces et de l'évolution : l'origine commune des hommes et des animaux, leur " parenté collatérale " ³, selon une expression du temps. Avec prudence, Darwin avertira de son côté des conséquences déplaisantes que pourrait procurer la lecture de cet essai, devant reconnaître qu' " avec toutes ses capacités sublimes ", " l'homme porte toujours dans sa construction corporelle l'empreinte indélébile de sa basse origine " (*idem* : 740-741).

Le tournant du XX^e siècle est un tournant radical de l'histoire des origines et le paradigme darwinien revisite et brouille les frontières homme – animal, jusqu'à les effacer, obligeant *anthropos* à se repenser au miroir de son animalité et à vivre comme espèce parmi les espèces, et à reconsidérer ses rapports avec les autres animaux, " humains et non humains ", pour reprendre les termes de notre colloque. " Il y a là, comme le souligne Thomas Schlessler dans *L'Univers sans l'homme*, un moment puissamment anthropocritique qui, non seulement symbolise, mais infuse aussi, dans le domaine de la création, un rapport nouveau et problématique entre l'être humain et sa propre nécessité " (Schlessler, 2016 : 87).

³ Rappelons l'ouvrage de Thomas Huxley, *Evidence as to Man's Place in Nature* [1863] et celui d'Ernst Haeckel, *Natürliche Schöpfungsgeschichte* [1868] confirmant par la théorie du pithécantrophe l'ascendance animale de l'homme.

Un *univers sans l'homme* : nous sommes redevables de cette expression à Baudelaire, témoignant déjà de l'angoisse d'un possible effacement de l'humain devant le triomphe de la Nature.

De Darwin, nous devons retenir l'idée que l'humain n'est pas une espèce à part, dotée d'un statut si exceptionnel qu'il échapperait par son origine et ses qualités au monde naturel. Notre espèce, comme toutes les espèces animales, n'est que le fruit d'une longue évolution, encore en cours. La vieille image de l'homme microcosme, mise tout de même à mal, s'estompe pour redéfinir la carte d'une humanité mutante, mobile, une " branche des Simiens, issus eux-mêmes des Prosimiens qui étaient nés des Marsupiaux " (Haraucourt, 1906 : 21), invoquant une " origine commune " : " Rappelez-vous Dupont, que les êtres organisés proviennent d'une seule matière naturelle dont nous descendons tous, vous comme un oiseau, vous comme un brin de mousse ", commentait un des personnages romanesques de Maurice Renard dans *Les Vacances de M. Dupont*, en 1905 (Renard, 1905 : 159). Une sorte de mythologie sombre de flores et faunes lointaines se construit avec le stéréotype de l'homme-singe et la floraison de mondes perdus et angoissants – *lost-race tales* – canalisant les phobies et les fantasmes de l'origine des espèces, s'évertuant à pallier la complexité d'une " humanimalité " qui est " le produit d'une évolution dont les origines sont contemporaines des origines même du monde ", comme le soulignera Remy de Gourmont dans son article sur " L'insurrection du vertébré " (Gourmont, 2008 : 710).

L'homme, cet animal historique, pour Stéphane Tirard, est " définitivement relié au passé de la nature dont, avec certitude, il avait émergé " (Tirard, 2011 : 50) ; il recèle désormais en son corps – et son cerveau ? – les traces d'une origine protohistorique, antérieure à la naissance de l'espèce humaine, qui le hantera en permanence. Avec les théories scientifiques de Darwin – et bien davantage la récupération fantasmagorique, voire idéologique de ses travaux – un stade supplémentaire allait être franchi.

Fin de l'exception humaine comme le titrait Schaeffer, nous dirions fin de l'illusion d'une fixité de l'identité humaine qui s'en retrouve comme diluée et que l'on retrouve dans les expressions artistiques et littéraires des années 1900. L'époque assiste à l'éclatement de la vision linéaire qu'avait l'homme de sa nature et de ses origines, court-circuitant l'inscription de son espèce dans une histoire incohérente qui a perdu toute orientation téléologique. Les récits fin-de-siècle s'intéresseront à la genèse de l'humanité, à l'homme primitif, aux hypothétiques créatures tenant le

milieu entre l'humanité et l'animalité, traquant sans relâche le chaînon manquant, la bête humaine, le gorilloïde, l'"orang-dégoûtant" (Bergerat, 1883 : 277)⁴. La liste des romans ayant trait à l'homme-singe est plutôt vertigineuse !

Parcourir encore les forêts vierges de mondes qui ne sont plus, deviner des êtres monstrueux aux formes fantastiques, fantasmer l'apparition épique de notre "descendance indirecte", qu'elle soit mi-homme, mi-singe ou mi-oiseau (Rosny Aîné, 1912 : 109-110). D'emblée, les récits de Rosny Aîné, de *La Légende sceptique* (1889) à son roman *Les Origines* (1895), des *Profondeurs de Kyamo* (1896) à *L'Étonnant Voyage de Hareton Ironcastle* (1922) se rattachent à une forme de darwinisme biologique, dans la mesure où la découverte d'une espèce perdue dans une forêt inquiétante est assimilée au fameux "chaînon manquant" :

Là vivait l'analogue de ce qu'avait été l'homme à l'époque tertiaire, un animal qui, pour des raisons mystérieuses, avait échoué où son émule avait réussi. Là vivait la genèse de l'humanité [...] En ces bêtes athlétiques, il [le scientifique] fut heureux de reconnaître le prototype de l'homme primitif. (Rosny Aîné, 1896 : 7, 255)

Floraison de mondes sauvages où les héros romanesques découvrent forcément leur animalité première... La frontière séparant l'homme de la bête, ou de la brute, pour reprendre la terminologie de l'époque, est nécessairement une frontière contestable, "a contested borderland" pour s'en tenir à l'essai de Gillian Beer (Beer, 1996 : 122).

b) La sombre dérive des espèces

Le fleuve vital de la nature n'est décidément plus une féerie en plusieurs actes, quand bien même "Il y a [urait] de la grandeur dans cette conception de la vie." ["There is grandeur in this view of life, with its several powers..."] : ainsi concluait Darwin⁵ (Darwin, 1959 : 759) sa grande fresque historico-cosmique de *L'Origine des*

⁴ Nous sommes redevables de cette expression au journaliste Émile Bergerat.

⁵ Cette phrase conclusive des premières éditions de *L'Origine* a été ainsi traduite par Thierry Hoquet, en 2013: "Il y a de la grandeur dans cette conception de la vie, avec ses divers pouvoirs originellement insufflés dans quelques formes, voire dans une seule", *L'Origine des espèces*, texte intégral de la première édition de 1859, Paris, Le Seuil, collection "Sources du savoir", p. 444.

espèces, lequel avait bien senti que, comme la plupart des scientifiques modernes, il encourait l'accusation de désenchanter le monde et de rendre la nature hideuse, effrayante. Plus d'Homme avec un grand H au sommet de l'évolution – façon Lamarck – ou de l'échelle des êtres, plus de transcendance créatrice mais une humanité, produit issu d'une compétition généralisée, conditionnée par son hérédité, contingence du vivant parmi d'autres, apparue jadis, amenée à disparaître un jour, soumise " au courant général de la dérive des espèces " (Leroi-Gourhan, 1984 : 184).

Les théories philosophico-scientifiques de l'époque ont grandement nuancé les rapports entre beauté, accident et dessein existant dans l'univers. Charles Renouvier brossera en 1892 un remarquable portrait de la loi darwinienne laquelle " tout en frappant la belle ordonnance du monde ", nous ramène de manière plus scientifique à une appréciation moins aveugle des conditions réelles du milieu où se développent les espèces. La loi des espèces, ou loi de la nature, loin d'être une mode passagère, renvoie prestement au sentiment vif de la perte des significations en mettant en jeu les forces aléatoires gouvernant le monde (Renouvier, 1892).

Les lecteurs de *L'Origine des espèces* et de *La Filiation de l'homme* découvrent en effet une nature bricolée et singulière, aveugle et réversible, où finalement rien ne serait planifié (Solal, 2010 : 5). Aucune intention, aucune planification... L'arbre darwinien indique seulement des embranchements et les espèces s'inscrivent au sein d'un flux évolutif pétri de désordres et de déviations, faisant mainmise sur " la folle hypothèse du hasard " dont l'abbé Pirenne notait l'entrée en biologie, dans son *Catéchisme apologétique* en 1903.

D'une vision linéaire qu'avait l'homme de sa nature, la voici dérivant dans une histoire qui a perdu toute orientation téléologique, quand elle ne sera pas aliénée par le " jeu des possibles ", pour emprunter l'idée au généticien François Jacob (Jacob, 1991). Louis Bousсенard, dans *Les Secrets de Monsieur Synthèse*, en livrait en 1892 une image extrême : " L'homme est simplement un Amphioxus qui aurait eu de la chance " (Bousсенard, 1892 : 456). Raccourci saisissant auquel pourrait répondre Remy de Gourmont, lecteur avisé des travaux en vogue sur le transformisme et l'évolutionnisme, dans un article sur la place de l'homme dans la nature, fruit de ses lectures scientifiques : n'oublions jamais que l'intelligence du batracien évolué que nous sommes est " un accident heureux " et que nous ne sommes peut-être que les " maîtres provisoires " de la nature (Gourmont, 2008 : 715). Heureuse

intuition et toujours d'actualité... Et de poursuivre en ces termes : " Ayant produit l'homme, la Nature ne se repose pas comme le Dieu des légendes. " " N'ayons pas un trop grand désir de l'évolution " (Gourmont, 2008 : 702).

Observons au passage que le jeu incohérent de forces aléatoires gouvernant l'univers, voire les processus de duplication génétique, la variabilité du vivant se nourrissant d'imprévus sont des notions admises par de nombreux physiciens, généticiens et biologistes⁶. Mais la confusion offensera toujours l'homme : il sent que si le hasard gouverne l'univers, lui-même n'est qu'un contre-sens.

Darwin, comme Schopenhauer et consorts, ont su magistralement en leur temps planter le décor de ce monde muet, cet abîme de la nature, cette insignifiance de l'humanité, dont le drame fut d'échoir, entre deux périodes géologiques, sur un coin de planète encroûtée, que berce le hideux silence d'une temporalité monstrueuse et d'un cosmos désespéré (Schiano, 2012) : un univers sans l'homme ? Ou du moins qui se passerait bien de l'espèce humaine. La redéfinition de la position de l'espèce humaine eu égard aux autres espèces correspond bien ici au décrochage d'une vision anthropocentrique. Voilà l'imaginaire de l'évolution en marche !

Humanité, animalité, quelles frontières ? Repenser l'espace de l'espèce

Nous sommes tous des monstres darwiniens, selon Dominique Lestel : " En ce sens, la monstruosité est inscrite dans la texture même du vivant et l'homme n'y échappe bien évidemment pas " (Lestel, 2012 : 246). L'origine des espèces darwiniennes ne relève plus des merveilles d'un Verbe créateur, mais d'une filiation tronquée, livrée à l'antagonisme de forces naturelles, forcément " démoniaques ". Le XIX^e siècle semble avoir mauvaise conscience de sa parenté avec l'animal et les fables de la bête humaine se fondent sur une contiguïté tragique, voire pessimiste de l'humanité et de l'animalité.

⁶ " Et paradoxalement, c'est l'abandon d'un recours, en tant qu'explication, à toute notion de projet, de plan initial, de finalité, d'intentionnalité, qui a rendu explicables notre histoire et l'histoire de l'ensemble des métamorphoses de l'univers vivant ", selon Jean-Claude Ameisen (Ameisen, 2011 : 250).

“ Le monde va finir. ” “ Qu’est-ce que le monde a désormais à faire sous le ciel ? ”
 “ Je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie ”
 (Baudelaire, 1986 : 82). Souvenons-nous de l’avertissement baudelairien lequel promet davantage de surprises fâcheuses qu’un investissement eschatologique. Maintenant l’humain va finir... Voici venir les araignées invisibles, gros poux ou crapauds si l’on préfère, descendus à nous dans une poche de néant, dans un récit d’anticipation de Maurice Renard, *Le Péril bleu*, paru en 1910. L’homme, tenancier de la terre, n’est pas même détrôné : c’est que jamais il n’avait régné (Renard, 1990 : 418) ! Au sentiment baudelairien de décadence civilisationnelle s’ajoute graduellement un déclassement de l’humain. Puisque “ tous les vivants ont leur fin du monde ”, poussera plus avant Rosny Aîné dans *Les Navigateurs de l’infini*, avec cette puissance de défi propre aux récits d’anticipation (Rosny Aîné, 2011 : 576). Dans un climat d’idées aux valeurs crépusculaires, la traque comico-cosmique de l’homme hanté par ses origines, se mouvant dans le tourbillon du vivant, s’inscrit dans une histoire sans palingénésie possible. Des récits comme *La Fin du monde*, *La Mort de la Terre*, *L’Éternel Adam*, *Le Nouvel Adam*⁷ donnent à lire, sur un mode fantastique ou burlesque, l’imminence biologique d’un terme, qui enveloppe la terre d’un crépuscule abominable, où l’homme serait finalement vaincu pour reprendre le contrepied d’une phrase d’Ernest Hemingway.

Perte de confiance dans la stabilité du monde naturel, écroulement du mythe adamique auquel se substitue une genèse en cours d’évolution – *Avant Adam*, *Nouvel Adam*, *Éternel Adam*, *Presqu’homme*, *Dernier homme*, *Fin de l’homme*⁸... Non seulement l’homme perd sa place prééminente au sommet des espèces, mais la notion même d’échelle et son corollaire la hiérarchie se trouvent, à la suite de Darwin – des *Controverses transformistes* d’Alfred Giard comparant la vie du vertébré humain à un pur engrenage dans le mécanisme biologique universel (Giard, 1904) aux travaux sur *La Naissance de l’intelligence* de Georges Bohn traitant de l’évolution (Bohn, 1909) –, radicalement battus en brèche. L’homme n’est plus la dernière œuvre de la force créatrice ni la dernière venue des créatures et il est grand temps à présent de laisser “ tomber la vieille échelle [des êtres] dont les évolutionnistes gravissent si péniblement les échelons ”, observera Remy de Gourmont (Gourmont, 1989 : 13).

⁷ Ce roman, paru en 1924, signé Noëlle Roger, brosse la fresque d’un surhomme, produit d’une mutation naturelle.

⁸ Citons respectivement les récits de Jack London (1907), Stanley G. Weinbaum (1939), Jules Verne (1910), Marcel Roland (1907), Cousin de Grainville (1805) et le poème de Leconte de Lisle (1862).

Si la mise en lumière d'un cheminement sélectif et probabiliste du fleuve du vivant a fait son chemin depuis, les représentations de l'origine seront, dans la foulée, négatives, axées sur la métamorphose, la régression, la désévolução, la réversion ou la fusion. L'individu, bipède éphémère, désormais limité au tout dernier instant du temps terrestre, s'inscrit dans une filiation naturelle, tronquée, toujours menacée, et présente dans les fictions de l'époque une configuration biologique instable. Penser l'avenir de la bête humaine en cette fin de XIX^e siècle, c'est déjà l'envisager comme porteuse de dystopies biologiques, dans le sens où l'évolution – gradualisme darwinien ou bond évolutif façon Hugo de Vries dont les travaux en 1903 sur les mutations⁹ eurent un certain impact – fonctionne par bricolage improvisé d'éléments préexistants épars. D'ailleurs, si *Homo sapiens* est un événement évolutif hautement improbable, il pourrait parfaitement ressembler à quelque chose d'autre qui défie notre imagination ; on en devine aisément les retombées sur le plan esthétique...

La prise de conscience fondamentale selon laquelle l'homme, ce vertébré précisément, n'est qu'un maillon fortuit d'une longue chaîne évolutive, et non la " dernière œuvre de la force créatrice " (Jay Gould, 1997 : 32), hantera de nombreux textes de l'époque, ouvrant une brèche vers les hybridations cauchemardesques les plus folles et la plasticité du vivant. Les expressions artistiques de cette dilution de l'identité, fascinante et traumatique, sont nombreuses. Dans *Le Docteur Lerne* de Maurice Renard, les créatures hybrides à l'identité problématique croisent la théorie de l'évolution. Les êtres vivants ne sont plus perçus comme immuables et la connaissance des mécanismes de l'évolution et de la parenté généalogique entre les espèces les a rendus malléables. " Est-ce que le règne végétal pouvait fusionner avec le règne animal ? " s'interroge le chirurgien horticole du roman (Renard, 2010 : 57). Peut-on fusionner les espèces, les ordres et les classes ? Approcher dans la serre " un point de contact entre les greffes animales et végétales " ? Hybrides, greffes et chimères questionnent directement l'intégrité corporelle de l'individu et même de l'espèce chez Wells et Renard. La nature du genre humain ? Une série mi-caricaturale, mi-satanique " d'animaux à demi formés selon l'apparence extérieure d'une âme humaine ", conclut le Dr Moreau

⁹ *Die Mutationstheorie* (1901-1903) allèrent jouer un rôle important dans le développement de la génétique.

de la nouvelle d'H.G. Wells (Wells, 2002 : 369). Le chaînon manquant – fabrication de contre-humanité pour le Dr Moreau ou d'humanimalité –, s'il tente de se justifier d'un point de vue évolutionniste, est nécessairement subversif en nous rappelant sans cesse à quelque bestiaire impie se perdant dans la nuit d'une histoire déroutante. Les dystopies de l'évolution sont ici vécues comme, une mutation de l'identité, de brouillage un classes, ordres et échelles, un savant mélange d'hybrides, greffes et chimères. Comme si les héritiers culturels – et littéraires – de Darwin devaient considérer l'évolution comme un exercice de décentrement les invitant à penser, et à projeter dans un futur spéculatif ou une fin fantasmatique, la foncière porosité des espèces, humaines et non humaines.

Comme le constate Élisabeth de Fontenay, "[c]'est à l'horizon de nos pensées et de nos langues que se tient l'animal, saturé de signes ; c'est à la limite de nos représentations qu'il vit et se meut, qu'il s'enfuit et nous regarde" (Fontenay, 1999 : 43). Les fictions postdarwiniennes sont exemplaires des limites d'un savoir humain réduit à un pur anthropomorphisme. Que vaut alors le savoir ? Et que vaut l'espèce humaine, au regard de la bête de l'avenir ? De tels textes sont des marqueurs épistémologiques qui produisent " une désorganisation profonde de la société, des valeurs et des conceptions du monde, révélant ainsi la précarité de la position de l'homme dans le cosmos " (Gouanvic, 1994 : 97). Autant de voix prêtées à " l'animal que donc je suis " pourrait-on conclure avec Jacques Derrida, dont le tissu narratif – ou idéologique ? – envisage la redistribution de notre espèce, quand ce n'est pas son extinction, prétexte à une leçon d'écopoétique.

Après nous les animaux ?

Le monde était encore très sale. Un peu plus de deux mois après la mort de la dernière humaine – en la personne d'Aria – le soleil à son lever faisait encore miroiter des millions de morceaux de plastique sur le bord des routes [...].

" Mais depuis la mort d'Aria, dernière humaine, l'architecture n'était plus qu'un assemblage de minéraux polis par l'action d'un animal disparu. Les bâtiments abritaient du soleil et de la pluie, offraient des perchoirs, des aires, tandis qu'à l'intérieur les meubles hors de prix faisaient des griffoirs à pumas. Rien d'autre [...].

Les humains ne reviendront jamais " (Brunel, 2020 : 177, 315 et 348).

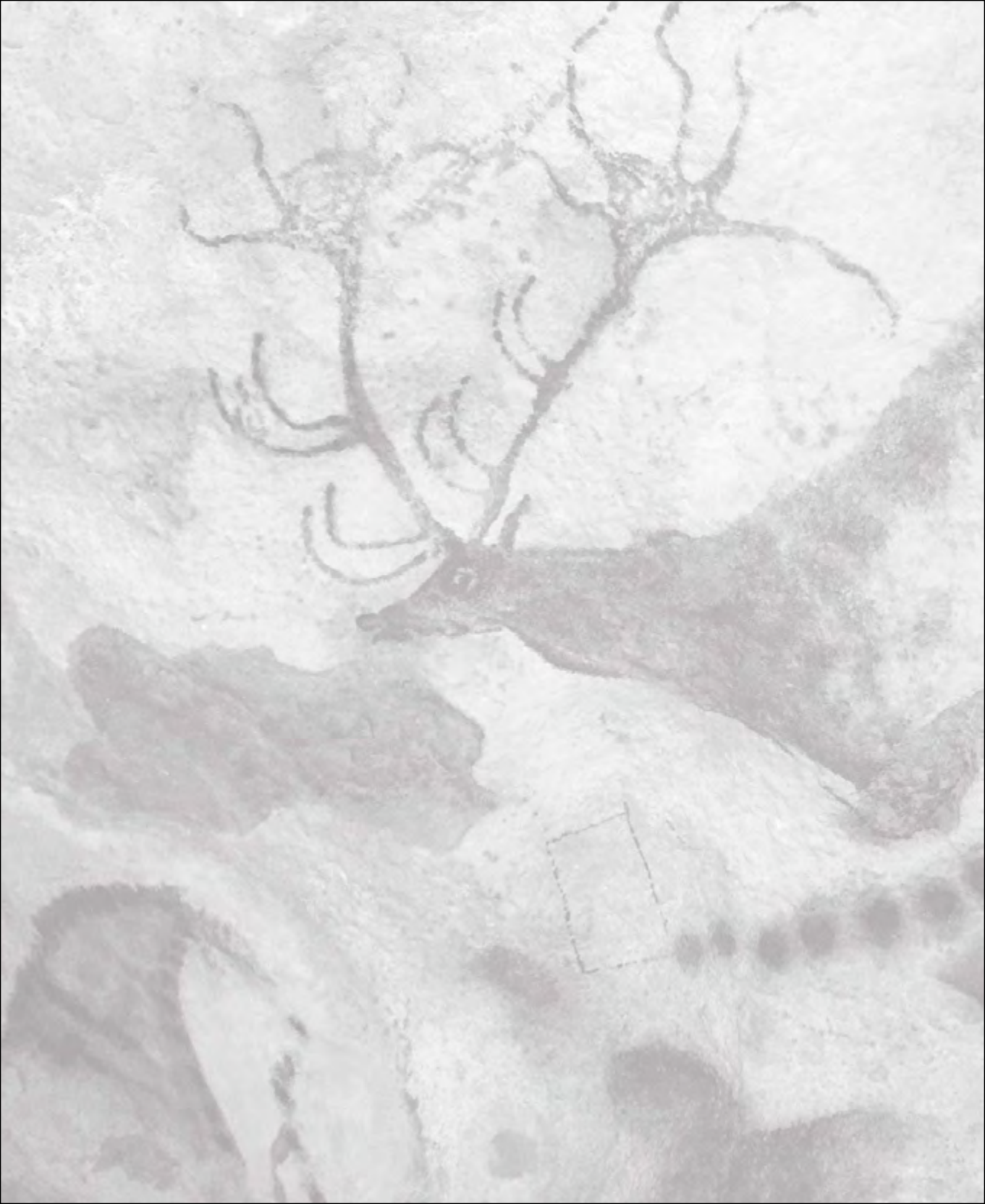
Perfection ou régression, transformation ou mutation, la menace d'un péril organique qu'englobe la notion d'évolution génère des oppositions (Clermont, 2011 : 37) qui dépassent à l'évidence le seul champ de la connaissance scientifique dès lors que l'homme est en jeu. Les récits, controverses et débats ici évoqués ne sortent guère des cadres des grandes découvertes du temps – continuité entre l'homme et l'animal, loi de l'évolution, adaptation, sélection, transmission des caractères acquis –, mais osent envisager, en leur puissance de défi, la disparition complète de l'espèce humaine que l'on retrouve dans des récits de l'extrême contemporain, tel celui de Camille Brunel. La dramaturgie de l'évolution au tournant du XX^e siècle apportait déjà pour l'avenir une leçon d'humilité biologique, d'autant plus pressante sans doute dans notre contexte contemporain d'urgence écologique. En ce sens, peut-on comprendre, dans le sillage d'Anne Simon (2021), la porosité de l'humain aux animaux, le miroir que tend l'animal pour mieux refléter l'homme, et inversement.

BIBLIOGRAPHIE

- Ameisen, Jean-Claude (2011), *Dans la lumière et les ombres*, Paris, Seuil.
- Baldin, Damien (2016), " Animaux à aimer, animaux à tuer ", *Revue des sciences humaines*, pp. 25-43. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/rhsh/1357> [Consulté le 20 décembre 2023].
- Baratay, Éric (2012), *Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire*, Paris, Seuil.
- Baudelaire, Charles (1986), *Fusées*, Paris, Folio/Gallimard.
- Beer, Gillian (1996), *Open Fields. Science in cultural encounter*, Oxford, Clarendon Press.
- Bergerat, Émile (1883), *Les Chroniques de l'homme masqué*, Paris, Marpon et Flammarion.
- Bohn, Georges (1909), *La Naissance de l'intelligence*, Paris, Flammarion.
- Boussonard, Louis (1892), *Les Secrets de Monsieur Synthèse*, Paris, Librairie illustrée.
- Brunel, Camille (2020), *Après nous les animaux*, Casterman.
- Buffon (2003), *Discours sur la nature des animaux*, Paris, Payot & Rivages.
- Buican, Denis (2008), *Darwin dans l'histoire de la pensée biologique*, Paris, Ellipses.
- Chapouthier, Georges (2001), *L'Homme, ce singe en mosaïque*, Paris, Odile Jacob.
- ____ (2023), *L'Homme, l'animal et l'éthique*, Londres, ISTE Editions.
- Darwin, Charles (1959), *The Origin of Species – A variorum Text*, Morse Peckham (éd.), Philadelphie, Presses de l'Université de Philadelphie [1859].
- ____ (2009), *L'Origine des espèces : par le moyen de la sélection naturelle, ou la préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie*, traduit par Aurélien Berra, Michel Prum (éd.), Paris, Honoré Champion [1859].
- ____ (1999), *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe [The Descent of Man]*, traduit par Michel Prum, Paris, Éditions Syllepses [1871].
- Dortier, Jean-François (2012), " La nature humaine redécouverte ", in " L'homme, cet étrange animal ", *Aux origines du langage, de la culture et de la pensée*, Paris, Éditions Sciences humaines, 2012, pp. 57-95.
- Fontenay, Élisabeth de (1999), *Le Silence des bêtes*, Paris, Fayard.
- François, Jacob, (1991) *Le Jeu des possibles – Essai sur la diversité du vivant*, Paris, PUF.

- Giard, Alfred (1904), " Buffon, Lamarck, Darwin ", *Controverses transformistes*, Paris, C. Naud.
- Gouanvic, Jean-Marc (1994), " Une 'science-fiction moyenne': Maurice Renard (1875-1939) ", in *La Science-fiction française au vingtième siècle (1900-1968)*, Amsterdam, Rodopi, pp. 81-130.
- Gourmont, Remy de (1989), *Physique de l'amour, Essai sur l'instinct sexuel*, Éditions 1900 [1903].
- ____ (2008), *Promenades philosophiques*, 2e série, in *La Culture des idées*, préface de Charles Dantzig, Paris, Robert Laffont, coll. " Bouquins " [1905], pp. 665-777.
- Grandville, Jean-Jacques (1835), *L'animalomanie ou la prédilection sympatico-logico-physique de l'homme pour la bête*, planche 1re, planche numérotée 7 d'une suite de neuf, Paris, musée Carnavalet, G. 8609.
- Guillaume, Astrid (2018), " Les débats sur le spécisme ", in *Le Cercle Psy*, 7, pp. 110-113.
- Haeckel, Ernst (1874), *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles* [*Natürliche Schöpfungsgeschichte*], traduit par Charles Letourneau, C. Reinwald [1868].
- Haraucourt, Edmond de (1906), *Le Gorilloïde*, Tours, E. Arrault.
- Huxley, Thomas (1863), *Evidence as to Man's Place in Nature*, Cambridge, Library Collection.
- Jay Gould, Stephen (1997), *L'Éventail du vivant – Le Mythe du progrès*, Paris, Seuil.
- Leroi-Gourhan, André (1984), *Le Geste et la Parole*, Paris, Albin Michel.
- Lestel, Dominique (2012), " Pourquoi nous aimons tant les monstres ", in *Hybrides et monstres*, éditions universitaires de Dijon.
- Morris, Desmond (1967), *Le Singe nu*, Paris, Grasset.
- Picq, Pascal (2010), " La philosophie face à l'animal et à l'évolution ", in *Il était une fois la paléanthropologie. Quelques millions d'années et trente ans plus tard*, Paris, Odile Jacob, pp. 217-261.
- Renard, Maurice (1905), *Les Vacances de M. Dupont*, Paris, Crès.
- ____ (2010), *Le Docteur Lerne*, Paris, José Corti [1908].
- ____ (1990), *Le Péril bleu*, in *Romans et contes fantastiques*, Paris, Robert Laffont, coll. " Bouquins " [1910].
- Renouvier, Charles (1892), " Schopenhauer et la métaphysique du pessimisme ", *Année philosophique*, III, pp. 1-61.

- Roger, Noëlle (2022), *Le Nouvel Adam*, Paris, Éditions La Baconnière [1924].
- Rosny Aîné (1896), *Les Profondeurs de Kyamo*, Paris, Crès.
- ____ (1912), *La Mort de la Terre*, Paris, Plon-Nourrit et Cie.
- ____ (2011) *Les Navigateurs de l'infini*, in *La Guerre des règnes*, Bragelonne [1925].
- Schaeffer, Jean-Marie (2007), *La Fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard.
- Schiano, Sandrine (2012), " De Schopenhauer à Darwin. Le théâtre de l'évolution ", *Romantisme*, 3, n.º 157, pp. 117-125.
- Schlesser, Thomas (2016), *L'Univers sans l'homme*, Paris, Hazan.
- Schneckenburger, Benoît (2019), *L'Animal*, Paris, Éditions Ellipses.
- Séginger, Gisèle (2011), " Penser et rêver le vivant ", *Romantisme*, 4, n.º 154, pp. 3-20.
- Simon, Anne (2021), " L'humain ne sort jamais de l'animalité " : entretien pour le site de la revue *Ballast*, 23 octobre 2021. Disponible à l'adresse : <https://www.revue-ballast.fr/anne-simon-lhumain-ne-sort-jamais-de-lanimalite/> [Consulté le 07 mars 2024].
- Solal, Philippe (2010), " Darwin et la question de la finalité ", *Miranda*, 23 mars, n.º 1. Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.4000/miranda.330> [Consulté le 20 décembre 2023].
- Tirard, Stéphane (2011), " Les théories de l'évolution ", in *Dans l'épaisseur du temps. Archéologues et géologues inventent la préhistoire*, Publications du Muséum national d'Histoire naturelle, pp. 38-51.
- Trévisan, Carine (2011), " L'homme et l'animal : l'épreuve du semblable ", in *La Question animale*, Rennes, PUR, pp. 151-165.
- Vries, Hugo de (1901-1903), *Die Mutationstheorie*, Veit & Co.
- Wells, H.G. (2002), *L'Île du Dr Moreau* [*The Island of Dr. Moreau*], traduit par Henry D. Davray, Paris, Gallimard, collection " Folio " [1896].



Post-homme et post-animal entre évolution et involution. L'animal dans l'imaginaire artistique posthumaniste

Monica Venturi Delporte

Université Bordeaux-Montaigne/Université Jean Moulin Lyon 3

“ The animal being on stage ” (Catellucci, 2000 : 23) est le titre d'une performance de l'artiste italien Romeo Castellucci qui, aujourd'hui, demeure à la fois une évidence et un slogan. En effet, comme l'affirmaient Deleuze et Guattari déjà dans les années 70 (Deleuze & Guattari, 1991 : 174-175), l'art ne cesse pas d'être hanté par l'animal. Ainsi, à nos jours, nous observons différentes démarches dans les pratiques artistiques contemporaines, entre représentations du symbolique animal, volonté de récupération de notre animalité-humanité perdue, démarche de sensibilisation aux droits des animaux, mais également exploitation et réification et la question éthique qui en découle.

En prenant son appui théorique sur différentes disciplines, telle la science de l'art, la philosophie, la sociologie, notre analyse se veut une étude des diverses approches

de la représentation de l'animal par le biais de la lecture de quelques travaux artistiques contemporains.

Nos questionnements seront les suivants : quelle est la relation de l'artiste vis-à-vis de l'animal ? La nature d'une telle relation est-elle instrumentale, poétique, politique ? Par quels moyens techniques, symboliques, formels, l'artiste parvient-il/elle à l'explicitier ?

En commençant par l'œuvre *Curtain* de deux artistes chinois Sun Yuan et Peng Yu, qui nous oblige à nous confronter à l'utilisation, en art, de l'animal comme 'matière' – voire à la fois support et technique de l'œuvre – nous poursuivrons avec l'analyse de la lapine *Alba*, la " performance " biogénétique mise en œuvre en 2000 par l'artiste brésilien Eduardo Kac, et la performance *Que le cheval vive en moi* – réalisée en 2011 en Slovénie par le collectif français *Art orienté objet* –, des expérimentations qui ont ouvert la voie à de nombreux débats dans les milieux artistique et scientifique.

Nous concluons avec les œuvres de l'artiste France Cadet, véritables créatures chimériques issues de la rencontre " antispéciste " entre homme, animal et technologie, qui nous plongent dans un univers post-humain et post-animal.

L'animal comme médium et matière artistique

Curtain de deux artistes chinois Sun Yan et Peng Yu est une installation qui a été présentée pour la première fois en Chine en 1999¹, en provoquant une réaction très violente pas seulement du monde artistique, mais également de l'opinion publique. *Curtain* se veut une représentation non pas de l'animal, non pas du cadavre de l'animal (les deux artistes ont d'ailleurs déjà travaillé avec les cadavres d'humains), mais de sa souffrance et de son agonie. L'œuvre consiste en plusieurs kilos de homards, grenouilles, aiguilles et autres serpents qui sont emmurés sous forme de rideau dans un couloir d'une salle d'exposition à Pékin, offrant leur agonie au regard du public pendant trois jours. Le spectateur est plongé dans un univers multisensoriel où à la mise en scène qui s'offrait au regard, s'accompagne l'odeur,

¹ L'œuvre a été reproposée lors de la biennale de Lyon en 2000, dans les locaux du Musée d'Art Contemporain.

le mouvement et la tactilité de ces animaux mourants. Une expérience sensorielle totale de l'agonie et de la mort. Une expérience qui, en plus, est 'imposée' au public qui est obligé à traverser ce rideau de créatures mourantes pour pouvoir accéder aux autres salles d'exposition.

C'est exactement sur cette imposition qui repose l'œuvre des artistes, qui est une invitation, ou mieux, une obligation, à réfléchir à la mort et, en particulier, à l'agonie qui mène à la mort pour tout être vivant, ces poissons demeurant une sorte d'agneaux sacrificiels, " évanescents microcosmes qui présentent le destin universel de tous les êtres mortels " (Cheng 2007 : 78). Mais l'animal quel rôle joue-t-il en cette performance de l'agonie ? Quel est le positionnement des artistes vis-à-vis de sa souffrance ?

L'animal en tant que créature vivante n'est pas au centre des préoccupations du collectif. Ce n'est pas l'être animal qui est pris en compte, mais la souffrance en tant que concept physique et métaphysique, l'animal demeurant une 'matière' fonctionnelle à l'expression et à la représentation. À ce propos, il nous semble pertinent le rapport que Mailing Cheng fait entre *Aquatic Walls* and *Curtain* du collectif chinois et le concept de " carnivorisme " vorace de la Chine post-révolutionnaire (*apud* Cheng, 2007 : 262), théorisé par l'auteur Gang Yue².

Bien que, selon la critique d'art américaine, ces travaux ne préconisent pas de tels carnivorismes, ils reflètent tout de même le sentiment de cette " unselfconscious social gluttony " [gourmandise sociale inconsciente ; la traduction est la nôtre] de l'écologie chinoise contemporaine³.

Dans leur refus de toute tentative d'esthétisation de la mort et dans la volonté d'imposer son côté le plus sombre, voire celui de l'agonie, Sun Yan et Peng Yu se passent de toute empathie et compassion envers l'animal mourant et semblent vouloir traduire l'absence même de ces sentiments en représentation.

² Selon l'auteur chinois, afin de "rattraper le niveau de consommation des sociétés capitalistes tardives " la Chine post-Deng est apparue comme un environnement effervescent vorace pour des produits toujours plus sensationnels, notamment pour ceux consommés oralement (*apud* Cheng 2007: 378).

³ Cheng Mailing (2013): "Down and Under, Up and Over: Animalworks by Sun Yuan and Peng Yu", texte numérique disponible sur: <https://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/44>, consulté le 20/03/2023.

Avec cette proposition du collectif chinois, nous sommes dangereusement proche, il nous semble, de la thèse cartésienne de l'animal-machine, mais dans une version, nous pourrions dire, plus 'assumée'. Selon cette thèse, à l'instar des machines, les animaux demeureraient des assemblages de pièces, dénués de pensée et de conscience, en d'autres mots de la matière de chair qui, toutefois, pour le philosophe français, est vivante et éprouve des sentiments⁴. Or, les machines animales de Sun Yan et Peng Yu, cet amalgame de pièces (non pas mécaniques, mais en chair) qui sont les animaux de *Curtain*, sont emmurées dans une pièce exactement 'parce qu'ils éprouvent de la douleur' et ils la manifestent. C'est donc la douleur, qui, déjà selon Kant, demeure élément commun entre l'homme et l'animal, qui déclenche, tout en la déplaçant de la catégorie ontologique de l'animal à celle de l'humain, la réflexion métaphysique sur la mort.

À propos des travaux de Sun Yan et Peng Yu, Mailing Cheng dit: " Each intervention contributes to what Chaudhuri defines as 'the work of a critical zooësis', which interrogates the traditionally assumed 'ontological distinction' and 'ethical divide' between human and nonhuman animals " (Cheng, 2003 : 647). [Chaque intervention contribue à ce que Chaudhuri définit comme " le travail d'une zooësis critique, qui interroge la distinction ontologique traditionnellement admise et 'fossé éthique' entre les animaux humains et non humains "⁵.

Le bio-art 'animal' : une question éthique

En 2000, l'artiste brésilien Eduardo Kac présente au monde artistique et scientifique 'son' lapin fluorescent⁶. Il s'agit d'un lapin ou mieux d'une lapine 'transgénique' nommée Alba qui possède un gène de méduse qui la rend fluorescente sous les UV. Même si l'artiste brésilien a revendiqué à plusieurs reprises la paternité de la

⁴ Descartes, Renée, *Lettre à Morus, 5 février 1649*, apud Thierry Gontier, " Descartes et les animaux-machines : une réhabilitation ", in Guichet, Jean-Luc (2019).

⁵ Chaudhuri Una (2003, apud Cheng (2003: 647). La traduction est la nôtre

⁶ Eduardo Kac (1962 –) est considéré comme le fondateur du bio-art, une évolution récente de l'art contemporain, prenant pour support les ressources plastiques offertes par les biotechnologies. Par le biais de son travail artistique, il met en avant trois nouveaux domaines de l'art contemporain : la téléprésence, la biotélématique et l'art transgénique. Avec sa lapine Alba, l'artiste propose pour la première fois un " art transgénique ", voire un art à base d'organismes génétiquement modifiés à des fins artistiques. Disponible sur : <https://www.ekac.org/french.html>, consulté le 12/02/2023.

lapine, celle-ci a vu le jour, ensemble à d'autres lapins, dans un laboratoire de l'Institut National de Recherche Agronomique (INRA) de Jouy-en-Josas, en région parisienne. Ces animaux génétiquement modifiés permettent, dans les intentions de leurs créateurs, d'identifier les avancées scientifiques : décrire la molécule d'ADN, porter un intérêt majeur envers les OGM, réfléchir sur l'opportunité de créer une nature artificielle plutôt que de protéger celle existante, augmenter la biodiversité, débattre sur la notion d'éthique⁷. Selon les mêmes chercheurs qui lui ont donné la vie, Alba n'est pas une fantaisie. Sa naissance 'artificielle' ne relève nullement d'un processus artistique et, en tant qu'expérience scientifique, sa conception reste du domaine de la génétique.

La translation de la condition d'animal en celle d'œuvre d'art a été pensée par Eduardo Kac lors de sa visite à l'INRA. C'est là que l'artiste choisit de baptiser un des lapins Alba⁸, de le présenter, en chair et en os, dans une exposition sur la beauté à Avignon et de l'adopter une fois l'exposition achevée ; démarche qui lui est refusée par les scientifiques de l'INRA⁹.

Toute l'importance de cette proposition réside dans les déclarations de l'artiste visant à motiver sa volonté d'adopter l'animal afin de le " faire passer de l'état d'objet à celui de sujet ".

L'art transgénique, tel que je l'ai proposé ailleurs, est un art nouveau qui utilise le génie génétique pour transférer des gènes naturels ou de synthèse à un organisme, dans le but d'engendrer des êtres vivants uniques. Ceci doit être accompli avec grande prudence, en tenant compte des problèmes complexes qui en découlent et, par-dessus tout, en s'engageant à respecter, à nourrir et à aimer la vie ainsi créée¹⁰.

⁷ La protéine fluorescente de méduse sert à marquer les cellules de ces lapins qui deviennent des outils précieux pour la recherche médicale dans des domaines de l'artériosclérose, l'obésité ou les greffes de cornée (œil).

⁸ En étant inspiré, dans son choix, de l'aspect de celui-ci (il est albinos, présentant une absence de pigmentation de la peau ainsi que des yeux rouges). Disponible sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/albinisme/>, consulté le 12/02/2023.

⁹ Comme nous pouvons le constater ce refus n'a pas empêché l'artiste de mettre Alba dans son catalogue d'œuvres.

¹⁰ Ce sont des mots prononcés par Eduardo Kac lors d'une conférence à l'Université La Sorbonne le 9 décembre 2000. La traduction de l'anglais est de Chaterine Makarius. Disponible à l'adresse : <https://www.ekac.org/lapinpvf.html>, consulté le 12/02/2023.

En présentant au public la lapine à l'apparence tout à fait normale, douce et en bonne santé selon les propres mots de Kac, et en faisant un membre de sa famille, l'artiste nous questionne sur l'intégration sociale des créatures transgéniques : si Alba est tout à fait normale sur le plan physique et comportemental, alors pourquoi ne pas lui accorder le même statut social que les autres créatures vivantes, comme le chien, le chat ou le lapin ? Mais alors, qu'est-ce qu'une créature vivante ? Qu'est-ce que le vivant ? Où commencent et où finissent les frontières culturelles délimitant ce que l'on considère être le vivant ? Doit-on considérer les créatures génétiquement modifiées comme toutes les autres formes de vie ?

Même si nous n'ôtons pas à Eduardo Kac le mérite d'avoir soulevé ce genre de questionnements, nous ne pouvons pas nous empêcher de souligner que, dans sa démarche, il nous semble que l'artiste se fait prendre à son propre piège. Sa proposition d'intégration sociale 'forcée' de la lapine dans le but de la soustraire à sa nature utilitaire innée, héritage de sa nature de créature créée par la science et au service de la science, relève plutôt de la performance (entourée comme elle est de ses outils de médiatisation) à l'instar du processus d'esthétisation qui, dans l'art conceptuel, transformait jadis l'objet d'usage en sujet de représentation¹¹. C'est en effet dans ce chemin prétendument artistique qui part de la réification (voire de la lapine considérée comme objet-médium de l'expérimentation scientifique) vers la sublimation (voire de la lapine comme objet de l'expérience 'esthétique') que l'animal se retrouve pris dans un cercle vicieux : d'objet à usage scientifique à objet à usage artistique et médiatique.

Or, selon la subdivision de Will Kimlika et Sue Donaldson, qui ont davantage étudié le rôle politique et social de l'animal à l'époque contemporaine, en animaux domestiques et citoyens, sauvages souverains et animaux liminaires¹², il nous semble que l'ontologie d'Alba demeure à la frontière entre ces trois nouveaux royaumes.

¹¹ Nous faisons ici référence à un art conceptuel bien spécifique, celui du *Ready Made*, qui, après les premières réalisations de l'artiste français Marcel Duchamp, au début du XX^e siècle, se répand rapidement dans le monde entier. La base du concept du *Ready Made* ce sont d'objets industriels qui, lorsqu'ils sont placés dans un contexte artistique, se mettent à fonctionner en œuvres d'art. Pour approfondissement, nous conseillons De Mèredieu, Florence (2017).

¹² Dans leur ouvrage *Zoopolis. Une théorie politique des droits des animaux* (2011), les deux philosophes militants canadiens, se penchent sur cette nouvelle catégorisation au lieu et place de celles existantes pour appréhender l'altérité animale dans leurs interactions avec l'Homme.

Art orienté objet : la délivrance de l'homme dans le 'devenir' animal

Il serait peu curieux de savoir ce que sont les bêtes, si ce n'était pas un moyen de connaître mieux ce que nous sommes. C'est dans ce point de vue qu'il est permis de faire des conjectures sur un pareil sujet. S'il n'existait point d'animaux, dit Monsieur de Buffon, la nature de l'homme serait encore plus incompréhensible. Cependant, il ne faut pas s'imaginer qu'en nous comparant avec eux, nous ne pouvons jamais comprendre la nature de notre être : nous n'en pouvons découvrir que les facultés, et la voie de comparaison peut être un artifice pour les soumettre à nos observations¹³.

Parmi les visions (et représentations) possibles de l'homme du futur, ou du post-homme, on compte de plus en plus d'artistes et de performeurs qui, dans le sillage de l'art corporel contemporain, opèrent une hybridation intraspécifique (c'est-à-dire entre deux individus génétiquement différents ou des populations de mêmes espèces) et interspécifique (c'est-à-dire entre individus d'espèces différentes). C'est le cas du collectif d'artistes français, appelé *Art orienté objet*, formé par Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin.

Né du mouvement art-bio-tech, le collectif place l'écologie au centre de ses travaux. C'est une écologie entendue dans son sens originel, c'est-à-dire comme "une science qui étudie les rapports entre les organismes et le milieu où ils vivent"¹⁴, ce qui rapproche les travaux des deux artistes de la biologie et des sciences du comportement, en premier lieu de la psychologie animale et de l'éthologie.

La démarche du collectif met en scène la perméabilité entre règnes, entre espèces, entre sous-espèces, entre le monde animal et humain, n'hésitant pas à combattre toute résistance d'ordre éthique, culturel et administratif afin de remettre en question la toute-puissance présumée de l'homme.

Parmi leurs thèmes privilégiés figurent les notions de dissemblance et d'altérité. Si en principe l'Autre est représenté par l'individu appartenant à une minorité

¹³ Bonnot de Condillac Etienne (1803: 11-99).

¹⁴ Voix 'Écologie', disponible sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/ecologie/>, consulté le 11 février 2023.

sociale, culturelle et ethnographique, après c'est l'animal qui devient l'objet central de leur recherche.

Lors de la performance *Laisse que le cheval vive en moi*, *Art Orienté Objet* complète son projet de recherche entamé en 2008 lorsque les deux artistes, avec l'aide de divers laboratoires médicaux non européens, commencent à sensibiliser le corps de Marion Laval Jeantet à diverses immunoglobulines équine afin de rendre son sang compatible avec celui du cheval.

La transfusion de sang de cheval dans le corps de l'artiste Marion Laval Jeantet, réalisée le 22 2011 à Ljubljana (Slovénie), constitue la dernière étape du projet. Un projet que l'artiste définit en ces termes :

Une incorporation du sens. Et, possiblement, cette compréhension s'est étendue ici par l'expérience de l'altérité. L'Autre, l'animal, n'est plus à travers cette expérience l'incarnation d'une angoisse sans objet, l'inconnu effrayant. [...] Non, ici, l'Autre est l'outil maïeutique qui va révéler la spécificité de sa conscience incarnée à l'artiste. L'Autre est, dans l'expérience *Que le cheval vive en moi*, l'Hybris, la démesure, sans laquelle Dikê, la justice des hommes ne saurait exister. L'Autre prend dans l'acte artistique la valeur de la figure qui manquerait à la conscience humaine pour envisager son devenir (Jeantet, 2011 : 12).

La performance du collectif français demeure un véritable processus de métissage entre l'Homme et l'Autre-animal. Si l'on croit aux mots de Deleuze : " La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité (Deleuze, 2022 : 1) ", la rencontre du sang de l'artiste et de celui du cheval – qui est communion de leurs corps – demeure à la fois prise de conscience de l'animal comme être 'autre' que soi et acte de réappropriation par le geste – ou, mieux, par 'le processus' artistique – de sa propre animalité.

En plein accord avec l'écologie critique derridienne, les hybridations homme-animal d'*Art orienté objet*, en éliminant toute liminalité spéciste, participent au projet de penser un futur post anthropocentrique¹⁵.

¹⁵ Concernant les différentes propositions d'un futur posthumain où s'acterait, entres autres, la séparation spéciste entre Homme et animal, nous renvoyons à l'étude de Nicola Zengiaro (2017).

Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. Mais de quelle réalité s'agit-il ? Car si devenir animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient pas " réellement " animal, pas plus que l'animal ne devient " réellement " autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même (Derrida et Guattari, 1980 : 291).

De l'Animot au technoanimal

Dans la tentative d'éliminer toute frontière entre Homme et Animal le philosophe Derrida invente le concept philosophique et métaphysique d'Animot qu'il définit comme : " ni une espèce, ni un genre, ni un individu (mais) une irréductible multiplicité vivante de mortels, et plutôt qu'un double clone ou un mot-valise, une sorte d'hybride monstrueux, une chimère attendant d'être mise à mort par son Bellérophon (Derrida, 2006 : 64-65) ". Dans notre temps post-moderne, nous pourrions nous demander si, avec l'avènement des nouvelles technologies, l'Animot derridien, à l'instar du cyborg de Donna Haraway, pourrait-il s'offrir au posthumanisme comme " un ideale regolativo positivo [un idéal régulateur positif¹⁶] " (Caffo, 2017 : 11).

C'est donc encore sur le terrain de la création artistique que nous allons chercher notre réponse et, notamment, dans les œuvres de l'artiste française France Cadet. Biologiste de formation, ne se définissant ni technophobe ni technophile, l'artiste tente d'étudier cette interpénétration, cet amalgame de plus en plus présent de la nature – humaine et animale – et de l'artifice. Son travail aborde certaines questions controversées de la science, y compris la question écologique du rapport de l'homme à l'animal. L'artiste conçoit des animaux-robots, véritables créatures chimériques, à la morphologie de chien, mais au pelage à la fois bovin et porcine, en les soumettant à des modifications génétiques 'réelles' (à entendre par là qui ont une validité scientifique), tels la transgénèse, le clonage, la greffe, etc., afin de dénoncer les dérives possibles de l'expérimentation animale. Dans une grande partie de son travail, l'artiste utilise des robots chiens du commerce sur lesquels elle pratique des actes de chirurgie électronique. Elle les modifie, les transforme et les reprogramme avec des comportements inhabituels pour dénoncer les

¹⁶ La traduction est la nôtre.

conséquences des expérimentations scientifiques. *Copycat*, par exemple, animal mi-chien, mi-chat, est l'incarnation de l'animal de compagnie idéal et 'universel'¹⁷, comme l'artiste le définit. Ses " Botched Dollies ", (littéralement " Dolly ratée ")¹⁸, petits robots chien-brebis malformés, blessés, rafistolé par le biais de plâtres et de prothèses, incarnent toute la violence du processus du clonage. *GFP Puppy*, en revanche, est un chien robot qui possède toutes les caractéristiques d'un être canin, mais avec un pelage phosphorescent. Ce résultat a été obtenu par l'artiste par le biais du même processus utilisé pour GFP Bunny d'Eduardo Kac, voire le transfert dans le génome de l'animal (ou, mieux, du technoanimal) du gène codant de la GFP présente à l'état naturel chez la méduse. Comme elle le dit, la création de *GFP Puppy* marque le début de l'ère du clonage d'animaux d'ordre supérieur¹⁹, un animal plus performant, plus beau, plus original, pensé et créé 'à l'usage', exploité par l'homme pour asservir à ses besoins biologiques, psychologiques et affectifs. Selon Peter Singer, principal théoricien de l'antispécisme, " il faut reconnaître à l'animal sa qualité d'être sensible exposé au plaisir et à la douleur. Alors la reconnaissance de la souffrance [...] a pour conséquence la prise en compte d'une considération morale de l'animal "²⁰. C'est ainsi que, en mettant en scène sa douleur, que France Cadet entend ouvrir la voie à une remise en question morale du rapport homme-animal, car, comme l'affirme Eric Baratay (2012 : 43) :

Les animaux vivent dans les conditions imposées par les hommes, en allant de la contrainte brutale à la sollicitation amicale, mais ils réagissent, avec des différences selon les bêtes ou les situations et avec des évolutions, et leurs attitudes rejaillissent sur celles des hommes, les modifient, dans un jeu continu d'interactions. Montrer les conditions subies et les rôles joués permet d'atteindre une réalité plus complexe ; et

¹⁷ France Cadet fait ici référence aux expérimentations de chercheurs de l'université texane A&M, qui, en 2001, en suivant les mêmes procédures scientifiques appliquées à la brebis Dolly, ont donné la vie à CC (un chat cloné), en ouvrant ainsi le chemin à la possibilité de créer des espèces " à la carte ". La naissance de CC a suscité en effet l'intérêt par des services de clonage commercial pour des animaux de compagnie perdus ou décédés. Disponible sur : <https://www.sciencepresse.qc.ca/actualite/2006/12/28/premiere-portee-pour-cc-premier-chat-clone>, consulté le 20/02/2023.

¹⁸ Nommées ainsi d'après la première brebis clonée en 1996, et en référence au terme " botched taxidermy " que Steve Baker utilise dans son ouvrage *The postmodern animal*. Disponible sur https://www.francecadet.com/index_f_botched_dollies.html, consulté le 20/02/2023.

¹⁹ Disponible sur France Cadet sur https://www.francecadet.com/index_f_botched_dollies.html, consulté le 20/02/2023.

²⁰ Disponible sur https://www.lepoint.fr/societe/singer-la-liberation-animale-est-une-question-politique-majeure-24-08-2019-2331385_23.php#1, consulté le 19/03/2023.

lorsqu'on accepte l'élargissement de l'histoire et le décentrage du regard, cette réalité est finalement facile à trouver, à observer, à écrire. Le versant animal complète et enrichit le versant humain, mais il a aussi son autonomie et son intérêt propre aiguisé par l'intérêt toujours plus fort pour les animaux et les inquiétudes croissantes sur l'avenir de la biodiversité (Baratay, (2012 : 43).

L'hybride de France Cadet, qui dépasse à la fois les limites antispécistes et naturelles, n'est pas porteur de positivité, comme c'est le cas pour l'Animot derridien. Si celui-ci (que Derrida nous présente par la formule *Ecce animot*, paraphrase de la formule christique *Ecce homo*) demeure une entité plurielle qui n'est ni une espèce, ni un genre, ni un individu, mais tout simplement un mot qui, par sa mixité et son hybridité, englobe et accepte toute diversité, les 'animots' de France Cadet incarnent l'hybride grotesque, forcé, non incluant et non inclusif. Composés à la fois de matière biologique – relevant d'origines génétiques diverses – et mécanique (l'ajout des composants artificiels à la fois souligne et démentit la thèse cartésienne de l'animal-machine), les créatures chimériques de l'artiste française demeurent ainsi des créatures loufoques et imaginaires, véritables chimères de la postmodernité ou, mieux, de ses dérives.

Conclusions

"Tout est en un flux perpétuel... Tout animal est plus ou moins homme ; tout minéral est plus ou moins plante ; toute plante est plus ou moins animale. Il n'y a rien de précis en nature"²¹. C'est avec cette affirmation de Diderot que nous terminons notre analyse sur la représentation de l'animal dans l'art. Une affirmation qui relève d'une vision déjà 'intra-spéciste' ou du moins anti-anthropocentrique de la part du philosophe des Lumières. Or, si cette quête d'indétermination entre les espèces, de démocratisation, voire d'hybridation (pour reprendre un terme très présent dans notre texte) nous semble demeurer un point commun entre les approches artistiques à l'animal que nous venons d'analyser, notre objectif a été de présenter la façon dans laquelle cette quête a été menée par les artistes ainsi que l'approche ontologique à animal qu'ils ont délivrée par le biais de leurs réalisations.

²¹ Diderot, Denis (1875: 122-181). Version électronique disponible sur : https://romanistik.uni-freiburg.de/orlich/d_alembert_2.pdf, consulté le 21/03/2023.

Ainsi, par l'analyse de l'œuvre *Curtain* de deux artistes chinois Sun Yuan et Peng Yu, ce dépassement de toute frontière entre l'homme et l'animal s'opère au niveau extrême de l'agonie qui préannonce la mort au travers du processus qui mène à la réification et l'objectivation de l'animal. Avec la lapine *Alba*, l'œuvre transgénique attribuée à l'artiste brésilien Eduardo Kac, nous avons assisté à la tentative – jamais aboutie – de la part de l'artiste d'accomplir un processus d'intégration sociale de l'animal modifié à la fois au sein de la communauté des animaux de son espèce et de la communauté humaine. La performance *Que le cheval vive en moi* – réalisée par le collectif français *Art orienté objet* –, véritable hybridation biologique 'intraspéciste' entre l'Homme et l'Autre animal, nous a permis, en revanche, de questionner certains aspects éthiques de l'utilisation animale dans l'art, questions que nous avons également traitées en conclusion de notre analyse grâce aux 'techno-animaux' de l'artiste France Cadet. Les limites de notre étude touchent à différents champs de notre recherche. Notre corpus s'est limité à peu d'exemples que nous avons choisis parmi d'autres, autant importants et autant porteurs d'informations et déclencheurs de questionnements. Nous aurions souhaité également pousser notre réflexion jusqu'au rôle des animaux vivants dans les performances artistiques, voire mener une étude sur l'animal dans l'art sous l'angle de l'éthologie ainsi que de la psychologie animale afin de valoriser l'animal en tant que présence plastique 'active': étudier ses actions, ses réactions et ses interactions dans l'œuvre, avec l'œuvre ainsi qu'envers le public. C'est donc lors d'une prochaine étude que nous acterons notre détermination de monter, nous aussi, symboliquement " on the stage ".

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio (2002). *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Boringhieri.
- Baratay, Eric (2012), *Le Point de vue animal : une autre version de l'histoire*, Paris, Les Éditions du Seuil.
- Bonnot de Condillac, Etienne (1803), *Traité des animaux*, Paris, Dufart.
- Castellucci, Romeo (2000), "The animal being on stage", in *A Journal of the Performing Arts*, vol. V, n.º 2: 'On animal', pp. 23-28.
- Chaudhuri, Una (Winter 2003), "Animal Geographies: Zooësis and the Space of Modern Drama", in *Modern Drama*, 46.4, pp. 646-62.
- Cheng, Meiling (Fall/Winter 2007), "Clandestine Interventions Public Art Review", in *International Art Issue*, pp. 26-29.
- Cheng, Mailing (2013), "Down and Under, Up and Over: Animalworks by Sun Yuan and Peng Yu", texte numérique disponible sur : <https://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/44>, consulté le 20/03/2023.
- Cimatti, Felice (2018), *Sguardi animali*, Milano, Mimesis.
- Denis-Morel, Barbara (2009), " L'animal à l'épreuve de l'art contemporain : le corps comme matériau ", in *Sociétés & Représentations*, 1, n.º 27, pp. 155-166.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1980), *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux (MP)*, Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 284-381.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1991), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles (2002), *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Seuil (coll. L'ordre philosophique).
- De Mèredieu, Florence (2017), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse.
- Derrida, Jacques (2006), *L'Animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée.
- Diderot Denis (1769), *Œuvres complètes de Diderot*, Éd. Assézat Tourneux, Paris : Garnier Frères, 1875, tome 2, pp. 122-181. Version électronique disponible sur : https://romanistik.uni-freiburg.de/orlich/d_alembert_2.pdf, consulté le 21/03/2023.
- Dupeux, Yves (2009), " Ontologie de l'animal et au-delà ", in *Lignes*, 1, n.º 28, pp. 93-107.

- Gontier, Thierry (2019), "Descartes et les animaux-machines : une réhabilitation", in Jean-Luc Guichet (dir.), *De l'animal-machine à l'âme des machines. Querelles biomécaniques de l'âme (XVII^e-XXI^e siècle)*, Paris, Éditions de la Sorbonne.
- Kimlika, Will/Donaldson, Sue, (2011), *Zoopolis. Une théorie politique des droits des animaux* traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Alma éditeur, Paris, coll. "Essai-Sociétés".
- Korff-Sausse, Simone (2009), "Les identifications animales dans la clinique et l'art", *Le Carnet PSY*, 9, n.º 140, pp. 29-32.
- Lafargue, Bernard (2004), "Dans l'œil de la bête", *Figures de l'art*, n.º 8. Disponible sur : <https://docplayer.fr/17494451-Bernard-lafargue-dans-l-oeil-de-la-bete.html>, consulté le 20/03/2023.
- Michelini, Francesca (2015), "Filosofia dell'animalità: una risposta biofilosofica", in *Etica & politica/Ethics & Politics*, XVII, 3, pp. 205-215.
- Orozco, Lourdes/Parker-Starbuck Jennifer, (2015), *Performing animal: animals in performance practices*, New York, Palgrave Macmillan.
- Palmieri, Daniele/ Zengiaro, Nicola (2019), *Il mondo dell'animalità: dalla biologia alla metafisica*, Perugia, Graphe.
- Nigel Rothfels (2002), *Representing Animals*, Indiana University Press.
- Turner, Lynn (eds.) (2013), *The Animal Question in Deconstruction*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Viennet, Denis (2009), "Animal, animalite, devenir-animal. Mise en question a travers les impératifs du developpement technoscientifique", in *Le Portique*, disponible sur : <http://journals.openedition.org/leportique/2454>, consulte le 20/03/2023.
- Voison, Catherine (2015), "Les curiosité animales de l'art contemporain", in *Sens-dessous*, 2, n.º 16, pp. 101-11.
- Zengiaro, Nicola (17/01/2017), "Ontologia dell'animalità come nascita del postumano", in *La caverna de Platón, Espacio de Filosofía*, disponible sur: <http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/animalita1617.htm>, consulté le 20/03/2023

Art et geste au temps de l'anthropocène

Hélène Matte

Université de Montréal (CRIAIt)

Au Québec et ailleurs, des artistes se préoccupent de l'environnement. Le rapport à l'animal, par la représentation ou la présence directe du corps animal, s'avère une stratégie partagée par nombreux d'entre eux, au temps de l'anthropocène.

Bien que circulant depuis près d'un siècle maintenant, le terme *anthropocène* s'est popularisé au cours des dernières années. Il diffuse le fait que, depuis l'ère industrielle, l'humain change le monde. Néanmoins, comme plusieurs auteurs le remarquent l'anthropisation trouve des origines plus lointaines, notamment à l'époque médiévale où la déforestation massive de l'Europe a généré des changements majeurs tant au niveau social qu'environnemental.

Ainsi, dans un essai publié en 1993, qu'il dédit à son fils, le médiéviste Paul Zumthor démontre – en donnant pour exemple les sociétés médiévales –, que les civilisations

se caractérisent par leur vision de l'espace. Les unités de mesure, d'abord en référence au corps à l'instar du pouce et du pied anglais (*an inch, a foot*), sont devenues plus abstraites. Selon Paul Zumthor (Zumthor, 1993), notre perception de l'espace se distingue avec celle au Moyen Âge, durant lequel l'espace est perçu comme hétérogène, distinguant le proche et le lointain. Au fur et à mesure que le monde est réduit en rapports comptables, il est l'objet d'une homogénéisation. L'arpentage des sols comme de la pensée fait place à une modernité avide de profit, dont le chiffrement cherche à remplir un vide qu'elle défriche elle-même. À la fin de son ouvrage, élargissant son cadre d'analyse pour poser un regard sur notre époque, Zumthor partage son inquiétude devant une industrie pétrochimique envahissante. Une préoccupation qui déjà, vingt ans avant la sortie du livre, se présentait déjà : " On creuse pour deux fins : on creuse pour trouver une eau pure, et potable, mais on creuse aussi pour trouver du pétrole ; et le pétrole ça a une signification n'est-ce pas ? C'est le, disons, le réseau des pipelines qui enserre le monde comme un filet dans lequel on est pris " (Radio-Canada, Entretiens, entrevue avec Gilles Marcotte, 5 octobre 1974).

Zumthor démontre que le déboisement des forêts est un mouvement amorcé il y a plusieurs milliers d'années : " Au XIV^e siècle, la forêt a pratiquement disparue d'Italie. Entre le XV^e et le XVIII^e, elle aura été définitivement domestiquée partout en occident. Le XXI^e siècle sans doute la tuera définitivement " (Zumthor, 1993 : 66). Pas étonnant donc, que c'est au Moyen âge que le discours écologique contemporain trouve racine. Les activités de défrichement, d'assèchement de marais, d'endiguement, d'aménagement des fleuves et d'extension de l'élevage s'y pratiquaient déjà. Tel que le remarque Thomas Labbé (U. de Bourgogne), dès le début du XIV^e, des chroniqueurs européens, notamment Giovanni Villani (1492), mettent en évidence qu'un peu partout, elles sont en cause dans les catastrophes. En Florence comme dans le sud des Alpes, la surexploitation des ressources, tel que l'établissement de nouveaux champs agricoles ou la multiplication des moulins sur les berges, font problème. Un chroniqueur anonyme indique que le couvert forestier d'Alsace rendait difficile les cultures mais que depuis qu'il est moins abondant des changements sont visibles : " les torrents et les fleuves n'étaient alors pas si grands que maintenant, parce que les racines des arbres retenaient un moment dans la montagne les flots issus de la fonte des neiges et des averses " (*De rebus Alsaticis ineuntis saeculi XIII*). Les effets néfastes de l'anthropisation des milieux naturels sont ainsi remarqués dès le haut Moyen Âge et donnent lieu, dans certains cas, à une législation visant la protection du territoire : réglementation du Droit de pâturage,

interdiction d'arracher ronces et buissons sur les rives, limitation de l'exploitation forestière, etc... Avec l'ère industrielle, le phénomène n'est donc pas nouveau mais tend à s'accélérer, de manière de plus en plus effrénée, tandis que les réponses visant à contrer les impacts négatifs ne suivent pas cette cadence.

Aujourd'hui, l'anthropocène n'est pas encore officiellement reconnu comme nouvelle ère géologique. Néanmoins, sauf pour quelques climato-sceptiques obstinés, la prise de conscience des conséquences désastreuses de l'activité humaine est une évidence générale et suscite de l'éco-anxiété. Mettant en péril biodiversité et géodiversité, l'humain transforme l'environnement de manière irréversible et marche vers ce que Geoffrey Bowker nomme un " aplanissement du monde " (Bowker et al., 2022), concept cousin de l'homogénéisation de l'espace déjà proposé par Zumthor. Cependant, c'est non seulement l'espace de vie humaine mais celui de tout être vivant qui est modifié et ce, de manière si rapide que les espèces n'ont pas la capacité de s'adapter. Les inquiétudes que cela engendre se répercutent dans la démarche de quelques artistes. Je vous présente d'abord certains qui, à Québec où je vis, ont développé des démarches correspondantes.



Don Darby, *Bonobo*, fil d'acier soudé, 2014,

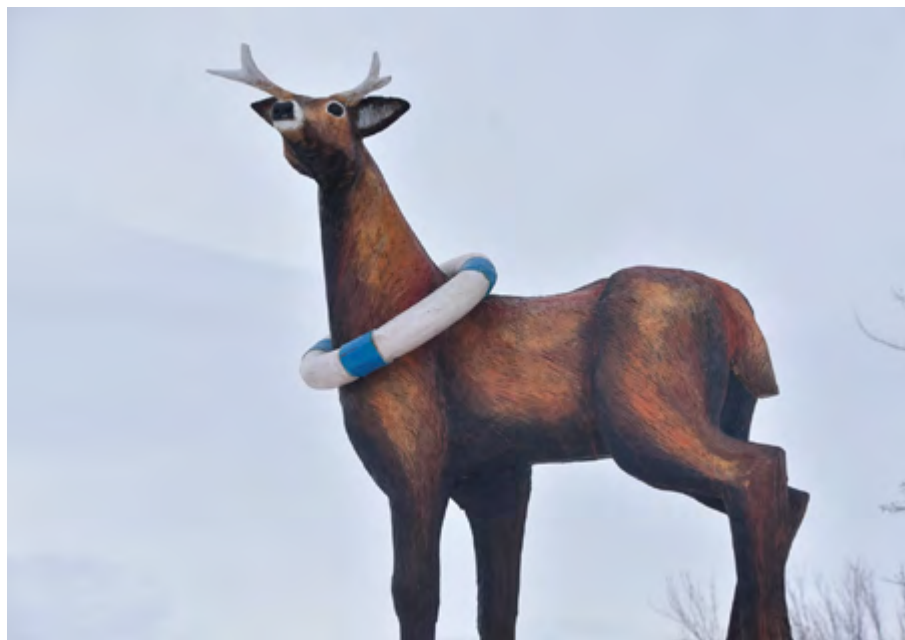
crédit photo : Guy Couture

Don Darby est l'un des doyens des artistes visuels de la Ville de Québec. Sculpteur postindustriel, il a travaillé avec le métal récupéré et a longtemps conçu des œuvres d'art monumentales. Son œuvre, traversée par la question de l'origine humaine, s'interroge finalement sur son héritage et son avenir. Depuis les années 1990, il se consacre à la représentation d'animaux en voies de disparition.



Isabelle Demers, *Le jardin de prêle*, pyrogravure et aquarelle sur papier, 2022,
crédit photo : Isabelle Demers.

Isabelle Demers crée des dessins, des peintures, des sculptures et des installations. Le mystère de la forêt et les relations inter-espèces sont parmi ses thèmes de prédilection. L'artiste compare sa démarche à " une détermination tranquille, semblable à celle que l'on peut observer au sein des cycles de la nature ". Selon elle, ses œuvres sont des écosystèmes qui se présentent et se comportent comme des mondes isolés où le végétal, l'animal et le minéral semblent à la fois fixes et mouvants.



Mathieu Gotti, *Chevreuil*, Manif d'art 2023, pin blanc et peinture acrylique, 2016,
crédit photo : Lise Breton

Mathieu Gotti est sculpteur sur bois. Par ses œuvres, il caricature la civilisation en reproduisant des objets de fabrication humaine et en mettant en scène des animaux anthropomorphes. Sa démarche, à prime abord ludique, s'appuie sur une critique acerbe de la surconsommation. Elle dénonce la situation environnementale et impose un regard sur l'extinction des espèces. En font foi les titres d'expositions : *Les Changement climatiques* (2016), *Musée d'Histoire dénaturée* (2021) et *Grande liquidation : tout doit disparaître* (2021). L'artiste qui ancre sa démarche dans des études scientifiques commente ainsi, au cours d'une entrevue, sa sculpture figurant un Manchot du cap: " Concernant cet oiseau, 80% de l'espèce a disparu entre 2010 et 2020 ".

Contemplation de beau et ironie se côtoient dans les représentations animales. C'est aussi le cas dans les œuvres d'une autre artiste québécoise, celle-ci établie en dehors de la Capitale nationale. [Karine Payette](#) crée des installations, des photographies et des vidéos. Elle conçoit des environnements fictifs et met parfois en scène des morceaux de corps humain ou animal hyperréalistes, fabriqués en silicone et en fourrure. Elle questionne ainsi notre rapport au vivant, le concept de cohabitation, la perte du contrôle et la précarité du monde qui nous entoure. Dans l'une de ses récentes expositions (*À perpétuité*, 2018), elle opte pour une esthétique minimaliste qui n'est pas sans rappeler les œuvres de Damian Hirst.



Karine Payette, *À perpétuité*, Circa, art actuel, installation cinétique, 2018,
crédit photo : Karine Payette

Le célèbre artiste anglais, dans un souci de rendre l'art " plus réel que la peinture " s'est rendu célèbre en travaillant avec des cadavres d'animaux, dont les requins de *L'impossibilité physique de la mort dans l'esprit de quelqu'un de vivant* (1991). Les natures mortes contemporaines de Hirst, n'exhibent pas seulement un butin de chasse en enjolivant la violence qui le sous-tend. Elles sont peut-être moins des œuvres de vanités que de repentir : exhibant le fait brutal que non seulement nous allons mourir, mais que nous tuons.

La main à la matière



Karine Payette, 2018, *Hospitalité II*, 2017, Silicone, pigment, acier inoxydable,
crédit vidéo : Karine Payette

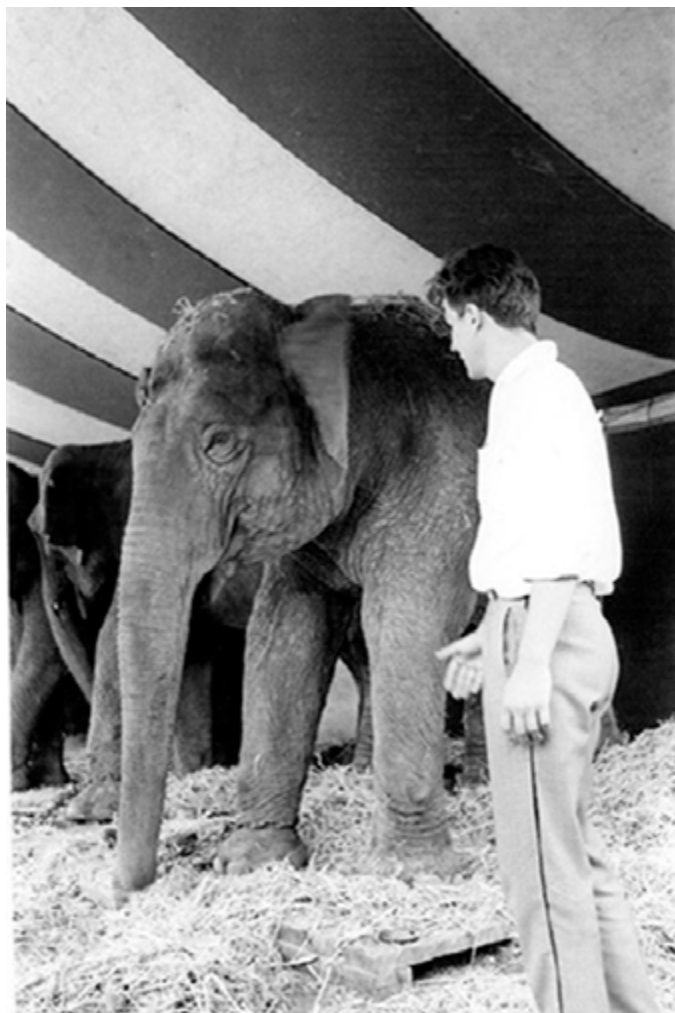


Isabelle Demers, détail, pyrogravure et aquarelle sur papier,
crédit photo : Isabelle Demers.

La notion de *geste* nous ramène aux artistes précédents et me fait dire qu'il n'est pas anodin qu'ils partagent, à travers leurs œuvres, outre la représentation d'animaux, le motif de la main, démonstration supplémentaire d'un l'impact de l'agir humain. Chez Gotti, la main n'est pas directement représentée, néanmoins la texture du bois sculpté manuellement, offre un sens équivalent en mettant en valeur le geste.

La notion de *geste* nous permet par ailleurs de poser notre regard du côté des arts vivants et performatifs. Je choisis ici de souligner quelques œuvres historiques avant de pointer des artistes actuels dont les démarches atteignent le thème qui nous concerne. Art du corps et de l'engagement direct, il n'est pas étonnant que la performance tienne, dans ses annales, des actions en référence à l'animalité ou auxquelles des animaux prennent part directement. Parmi les plus célèbres, on compte celles de Joseph Beuys qui renverse le classique tableau de chasse au gibier suspendu, avec l'action *Comment expliquer une peinture à un lièvre mort*. Couvert de miel et de feuilles d'or, il berce le cadavre du rongeur en le promenant d'image en image, dans une Galerie de Dusseldörf en 1965. Près de dix ans plus tard, Beuys commet *J'aime l'Amérique et l'Amérique m'aime* (1974), une autre performance en galerie d'art, cette fois à New-York. Il se confine alors, avec un coyote

sauvage pendant quelques jours, le temps de pisser abondamment sur les pages du Wall Street Journal qui servait de litière. Le corps de l'animal a ici une valeur symbolique associées au territoire et à ce qui, en lui, est refoulé. Ainsi Beuys passe de la Nature morte à l'appivoisement, d'un entretien intime avec une dépouille (la vieille Europe) à la cohabitation forcée avec une bête (l'Amérique). De même, Beuys qui considère la culture occidentale malade, adopte une posture de devin-guérisseur pour formuler ses actions.



Julien Blaine, entretien avec l'éléphant, 1962,
photo : gracieuseté de l'artiste

Avant Beuys, en 1962, le poète-performeur français Julien Blaine a aussi réalisé un interview avec animal. Dans ce cas-là cependant, l'animal – un éléphant –, était bien vivant. Blaine a enregistré la conversation pour ensuite en manipuler la bande sonore et, changeant la vitesse de celle-ci, il a pu faire dire au pachyderme des interjections. Trente ans plus tard, Blaine apprenait finalement que les éléphants communiquent non seulement par barrissement, mais par ultrasons. Son action, initiatrice d'une démarche qui l'a amené à interagir avec d'autres animaux, réfère au bestiaire d'Apollinaire qu'a illustré Raoul Duffy en 1911. Ici, l'artiste prend au pied de la lettre le dernier vers de la page consacrée à l'éléphanteau : " Je fais ma gloire au prix des mots mélodieux ". En soulevant la question du langage et de son usage —autrement que par l'usage des mots —, le poète renouvelle la fonction poétique. Il souligne, en tentant de l'abolir, l'écart entre l'humain et l'animal. Relent catholique d'une nostalgie d'avant la chute ou, au contraire, réconciliation avec la trivialité du corps ? Giorgio Agamben énonce en ces termes la distinction entre humain et animal en ces termes: " Chaque animal a un son propre, qui naît immédiatement de lui. À la fin, la note double du coucou tourne en dérision notre silence, et nous révèle notre insoutenable condition d'être sans voix, les seuls dans le chœur innombrable des voix animales. C'est alors que nous nous soumettons à l'épreuve de la parole, à l'épreuve de la pensée " (Agamben, 1991 :193).

En laissant les animaux réaliser des œuvres et en articulant sa démarche autour de performances, Julien Blaine parodie le monde de l'art et sa marchandisation. Aussi, il met en évidence un anthropomorphisme autrement implicite.

Enfin, dans l'actualité de la performance et de la poésie sonore, d'autres contemporains attirent notre attention aujourd'hui. Ceux-là ne prolongent pas le dialogue entre mammifères, ils nous projettent plutôt dans le microcosme des insectes. La première, par déambulation rituelle et l'autre, par une installation sonore, se font coléoptère ou araignée; la dernière, à travers une science-fiction virtuelle impliquant le corps du spectateur. Ils n'utilisent pas directement le corps animal mais invite plutôt à le devenir.

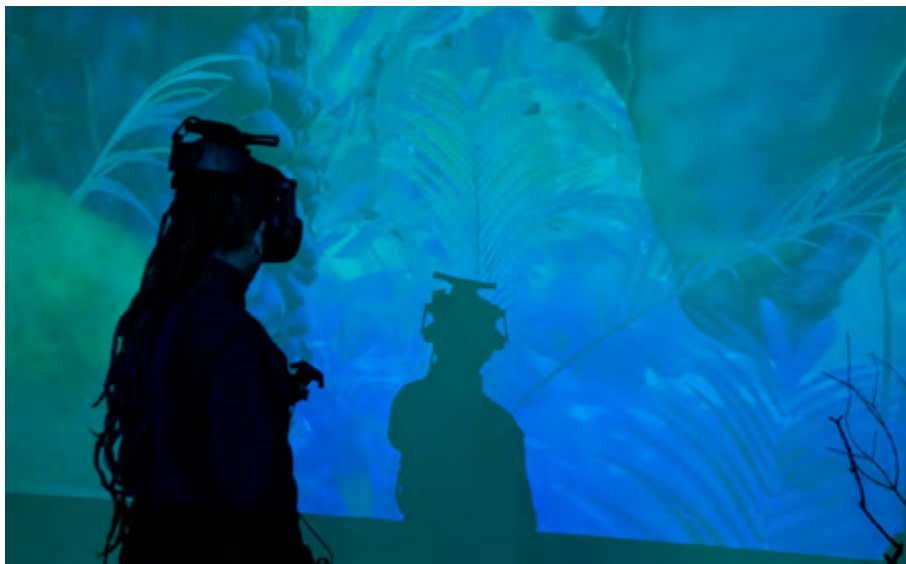


Myriam Mihindou, performance au Musée de la Chasse à Paris, septembre 2021

crédit photo : Hélène Matte

Avec *Le typographe*, Myriam Mihindou met en acte une forme de guérison par les arbres et, à l'instar de Beuys, adopte la posture de chaman. Comme Blaine avec l'éléphant, elle fait parler une bête dont la présence est d'abord gravure. La performance, présentée au Musée de la Chasse de Paris en 2021, offre un parcours durant lequel le public suit, de lieu en lieu, l'artiste qui invite à la métamorphose. De l'écorce est donnée à grignoter et la bande sonore d'un poème donne la parole au "bostryche typographe", l'insecte inapparent finalement omniprésent. Mettant en valeur la fragilité autant que la puissance des écosystèmes, Mihindou nous fait voir l'invisible.

L'artiste multidisciplinaire Tomas Saraceno étudie quant à lui les araignées. Plus encore, avec *Arachnodrone* (2018), celles-ci "collaborent" à la création de ses œuvres, parties intégrantes d'une équipe comprenant des chercheurs et des concepteurs. Ensemble, ils transposent les différentes sortes de toiles d'araignées sous la forme d'une installation interactive. La structure des toiles est analysée et numérisée en trois dimensions et donne lieu à un modèle virtuel dans lequel la déambulation génère du son. L'installation est à la fois un outil de spatialisation sonore et un castelet. Visuellement, le fait que les interprètes se trouvent à l'intérieur de la structure n'est qu'une illusion réalisée par projection d'images. Il y a donc, dans cette œuvre, un paradoxe entre l'interactivité simultanée et la présence différée.



Marie-Ève Levasseur, *Metamorphosé.e.s*, La Chambre Blanche, février 2023,
crédit photo : Ivan Binet.

Marie-Ève Levasseur allie diverses techniques audiovisuelles et d'impressions ou de fabrication d'objets, pour offrir des réalités inventées, augmentées ou virtuelles. Inspirés par la science-fiction féministe, ses projets installatifs cherchent à changer les relations de pouvoir et tentent, par exemple, de revoir le statut de domination que l'humain s'attribue. En mars 2023, elle proposait l'exposition *Métamorphosé.e.s (Écologie parasitaire d'un devenir virtuel)*, offrant aux visiteurs l'expérience d'une mutation. Butinant de station en station, ces derniers devenaient eux-mêmes des insectes fabuleux au sein d'un univers mirifique. Les images, les filtres interactifs et le casque de réalité virtuelle, offraient la possibilité de s'imaginer bestioles, de sympathiser avec eux, de se sentir à la fois puissant et minuscule.

Prendre la mesure du vivant

La mesure de l'espace que prend la civilisation contemporaine comprend, comme le Moyen Âge décrit par Zumthor, un proche familier et un lointain rêvé. Il apparaît qu'aujourd'hui ces deux extrêmes se conjuguent et nous projettent dans des microcosmes empathiques. Tous ces artistes, s'imprègnent à leur manière du rythme des bêtes. Plutôt que de *prendre la place* de l'animal, ils ont le désir de *se mettre à la place* de celui-ci, d'adopter son rythme. De même, le journaliste Ed Yong nous propose de dépasser les limites de nos perceptions sensorielles pour comprendre le ressenti animal fait d'ondes, d'impulsion, et de parfums. Que ce soit la peintre qui contemple des batraciens, le sculpteur qui compte les chances de survies des espèces à coups de gouges dans le tilleul, ou le performeur qui joue avec la transposition des langages; l'œuvre est plus qu'un objet, elle se fait geste. Les artistes abandonnent une approche territoriale pour adopter un *tempo*. Il ne s'agit pas d'abandonner le rapport à l'objet (les performeurs ne s'en sortent pas à ce niveau, c'est peut-être même les plus fétichistes d'entre tous), mais de changer de rythme, à défaut de renverser la course du temps. Ces démarches sont-elles les symptômes d'un tournant écologique? Décentrant l'humain et le verbe, déjouent-elles l'anthropocentrisme et le logocentrisme pour interroger autrement le vivant? Sont-elles les manifestations d'un mouvement post-croissance?

Peut-être est-il temps de ne plus différencier la contemplation et l'action et de prendre conscience des gestes. Partout des artistes, des chercheurs et des citoyens réagissent aux réalités de l'anthropocène et se projettent dans les formes du vivant. Ensemble, participent-ils à ce que Bowker, dans le *Bestiaire*

de l'anthropocène, nomme une Gestald Switch? Une nouvelle manière de considérer le monde dans sa géodiversité et sa biodiversité, avec bienveillance. En dernière instance, pour retrouver un sens du sacré dans le vivant



Découpage de journal Le Devoir, plaque en or du VII^e siècle,
photo de Hélène Matte

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio (1991), *Le langage et la mort*, Paris, Christian Bourgeois.
- Ardenne, Paul (2018), *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Le Bord de l'Eau.
- Blaine, Julien (2022), *Julien Blaine présente quelques-uns de ses amis Animaux-&-artistes*, Dijon, Les Presses du réel.
- Bowker, Geoffrey et al. (2022), *Bestiaire de l'anthropocène*, Nicolas Nova & [Disnovation.org](https://www.disnovation.org).
- Labbé, Thomas (2012), "Transformation des milieux naturels et conscience environnementale à la fin du Moyen âge : une esthétique du paysage manquante?", in Thomas Labbé, *Acte des Congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, Dijon, Université de Bourgogne pp. 17-28.
- Matte, Hélène (2021), "Utopies performatives : les Afriques à Paris au temps du capitalocène", *Inter Art Actuel*, n.º 139, pp. 88-91.
- Ramade Bénédicte (2022), *Vers un art anthropocène, L'art écologique américain pour prototype*, Dijon, Les presses du réel.
- Young Ed (2022), *An Immense World : How Animal senses Reveal the Hidden Realms Around Us*, Toronto, Knopf Canada.
- Zumthor, Paul (1993), *La Mesure du monde*, Paris, Seuil.

SOURCE AUDIOVISUELLE

- Paul Zumthor. *Entrevue avec Gilles Marcotte*, émission Entretiens, Radio-Canada, 5 octobre 1974.

SOURCES INTERNET

Entrevues et articles

- Mathie Gotti. Entrevue réalisée à l'occasion de l'exposition *Grande liquidation tout doit partir* au Centre Jacques et Michel Auger (Victoriaville), en novembre 2021, [en ligne] disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=5QT1OfpsXec>, consulté le 17/03/23
- Julien Blaine. Entrevue réalisée avec André-Éric Létourneau, [en ligne] disponible sur https://ici.radio-canada.ca/radio/navire/rencontres_blaine.html, consulté le 17/03/23
- Joseph Beuys. Hervé VANEL, "Coyote : J'aime l'amérique et l'amérique m'aime (j. beuys)", *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/coyote-j-aime-l-amerique-et-l-amerique-m-aime/>, consulté le 17/03/23

SITE PERSONNEL DES ARTISTES

Don Darby, consulté le 3/10/22

<https://www.clubdescollectionneursenartsvisuelsdequebec.com/?p=3528>

Isabelle Demers, consulté le 3/10/22

<https://www.isabelledemersartiste.com>

Mathieu Gotti, consulté le 3/10/22

<https://mathieugotti.com>

Marie-Ève Levasseur, consulté le 17/03/23

<https://marieevelevasseur.com/>

Tomas Saraceno, consulté le 3/10/22

<https://arachnodrone.com>

IMAGES

Photo A 01_Don Darby, *Bonobo*, fil d'acier soudé, 2014, crédit photo : Guy Couture

Photo B 02 Isabelle Demers, *Le jardin de prêle*, pyrogravure et aquarelle sur papier, 2022, crédit photo : Isabelle Demers.

Photo C 03 Mathieu Gotti, *Chevreuil*, Manif d'art 2023, pin blanc et peinture acrylique, 2016, crédit photo : Lise Breton

Photo D 04 Karine Payette, *À perpétuité*, Circa, art actuel, installation cinétique, 2018, crédit photo : Karine Payette

Photo E 05 Karine Payette, *À perpétuité*, Circa, art actuel, installation cinétique, 2018, crédit vidéo : Karine Payette

Photo F 06 Karine Payette, 2018, *Hospitalité II*, 2017, Silicone, pigment, acier inoxydable, crédit vidéo : Karine Payette

Photo G 07 Isabelle Demers, détail, pyrogravure et aquarelle sur papier, crédit photo : Isabelle Demers.

Photo H 08 Julien Blaine, entretien avec l'éléphant, 1962, photo : gracieuseté de l'artiste

Photo I 09 Myriam Mihindou, performance au Musée de la Chasse à Paris, septembre 2021, crédit photo : Hélène Matte

Photo J 10 Marie-Ève Levasseur, *Metamorphosé.e.s*, La Chambre Blanche, février 2023, crédit photo : Ivan Binet.

Photo K 11 Découpage de journal *Le Devoir*, plaque en or du VII^e siècle, photo de Hélène Matte

Altérations corporelles artistiques, vers une projection transhumaniste ou un retour à l'animalité ?

Martin Dagois

Université de Rennes 2

En prenant pour point de départ le postulat selon lequel " nos sociétés connaissent aujourd'hui une inflation de pratiques et de discours d'un corps devenu matière première de la fabrique de soi " (Le Breton, 2019 : 88), rien ne semble étonnant de voir le champ des arts contemporains et sa vaste disparité de pratiques aborder des problématiques liées aux rapports de l'humain à son propre corps. Avec des méthodes éclectiques, ces pratiques artistiques contemporaines proposent des productions ou expérimentations originales qui mettent en lumière les façons dont l'humain pense son corps, en quelque sorte le premier outil pour mener le cours de sa vie.

S'inscrivant pleinement dans l'ère technologique, et en considérant que la technique a toujours été pour lui vecteur de progrès, l'humain est tenté de lier son

devenir à celui des avancées technologiques. S'ouvrent alors à lui une multitude de nouvelles possibilités post-humaines, en mêlant le corps et la technique, la chair et la technologie, dans la mouvance transhumaniste qui appelle l'humain à dépasser pour de bon le simple corps de naissance, naturel, jugé insuffisant. Ces notions transhumanistes mènent à un ensemble de questionnements à la fois ontologiques et éthiques, dont celle du caractère animal de l'humain. Si le futur des êtres humains se situe quelque part au croisement du corps originel et des technologies de pointe, qu'en est-il de son animalité et de ce qui permet de considérer l'humain comme appartenant à l'ensemble du monde animal ? En explorant ce questionnement, nous analyserons différentes pratiques et expérimentations artistiques des XX^e et XXI^e siècles qui comprennent des altérations physiques. Ainsi, nous observerons de quelles façons les arts contemporains peuvent apparaître comme un révélateur ou un catalyseur de l'interrogation de l'humain entre négation et affirmation de son animalité, entre évolution vers le transhumanisme ou bien ancrage de sa condition animale.

Nous aborderons dans un premier temps les principes-clefs du transhumanisme et des hybridations nouvelles entre humain et machine ou humain et technologie au sein d'un seul même ensemble. Puis nous poserons plus en profondeur la question d'une nouvelle ontologie, d'un nouveau rapport à son état d'être humain et à son corps, devenant alors un point de départ, une situation initiale à améliorer par la technique pour l'augmenter, réduisant ainsi drastiquement sa part d'animalité.

Ensuite, nous évoquerons d'autres pratiques, qui mettent en lumière d'autres types de rapports à son corps, de nature à davantage mettre en avant l'animalité de l'humain, pratiques que l'on peut lire symboliquement comme opposées aux bouleversements transhumanistes et à la quête de puissance absolue de ces hybrides humains-machines. Il sera alors question d'explorer le rapport aux animaux et les liens que l'humain peut entretenir avec eux, avant d'aborder plus en détail la notion de vulnérabilité et d'empathie, toujours en écho à des pratiques artistiques performées et expérimentales.

Hybridations et transhumanisme, le corps et la technique

Le terme de transhumanisme comprend l'ensemble des pratiques et des courants de pensée cherchant à mettre en avant le futur de l'être humain par des

hybridations nouvelles grâce aux sciences et aux technologies. Pour dépasser l'humain (créant ainsi des post-humains) tel que nous le connaissons, en considérant que son corps naturel constitue un frein à son développement. Le transhumanisme considère que le devenir de l'humain réside dans des ensembles où " le corps se met en synergie avec l'objet technique " (Andrieu, 2011 : 22), où la chair et la technologie fonctionnent de pair.

Il est possible d'identifier quatre racines du transhumanisme : la première serait une continuité des pensées du siècle des lumières, mettant en avant la notion de progrès, d'un point de vue philosophique. La deuxième concernerait l'évolution de la médecine corrélée aux biotechnologies. La troisième, le développement toujours plus rapide et pointu des sciences informatiques, et particulièrement des nanotechnologies, " à mesure que l'informatique l'emporte sur la mécanique " (Gardy, 2021 : 220) au courant des années 1960. Enfin, la science-fiction ne peut être exclue des racines, influences et inspirations de la pensée transhumaniste, elle qui montre depuis longtemps des êtres améliorés, hybrides, aux compétences et capacités surdéveloppées, bien que ces hybridations ne soient pas toujours totalement fondées et rationnelles d'un point de vue scientifique. Les êtres hybrides, fruits d'opérations et de modifications physiques transhumansistes, se nomment les cyborgs. Un " cyborg a pour trait caractéristique de mêler le vivant et l'artefactuel, d'être un mixte de chair et de technologie " (Gardy, 2021 : 220). Avec les cyborgs, il n'est ainsi pas question que le robot, la machine, vienne remplacer l'humain, mais bien qu'eux deux fonctionnent ensemble au sein d'une même structure " mêlant la chair et les procédures informatiques " (Le Breton, 2019 : 94).

L'artiste australien Stelios Arcadiou, qui mène sa carrière artistique sous le pseudonyme de *Stelarc*, est une des principales figures de l'art contemporain à propos de transhumanisme. Sa silhouette est facilement identifiable puisqu'il dispose, entre autres altérations, d'une main robotique, qui est en fait une œuvre intitulée *Third hand, Tokyo, Yokohama, Nagoya*, mise au point en 1980.

Comme cela est explicité par son titre, l'œuvre consiste en un dispositif technique qui dote l'artiste d'une troisième main robotique, maintenue en place en étant fixée sur son bras droit. Le titre fait également mention de trois villes japonaises : Tokyo, Yokohama et Nagoya, où sont basés trois différents laboratoires de recherches en biotechnologie qui ont collaboré avec Stelarc pour concevoir, réaliser et mettre au point cette prothèse.

Third hand, Tokyo, Yokohama, Nagoya a été présentée sous la forme d'une performance. Lors de celle-ci, l'artiste commençait par exécuter une série de gestes comme pour tester les potentialités de dextérité d'une personne dotée de trois mains, en utilisant ses deux mains naturelles et la troisième main mécanique. Stelarc pouvait actionner cette main robotique qui faisait finalement partie de son corps par des signaux envoyés depuis les muscles de ses cuisses, dotés de capteurs et reliés à cette prothèse de main. Cela a impliqué dans un premier temps une phase d'apprentissage afin de maîtriser le fonctionnement de la main. Puis, dans un second temps, la main mécanique était programmée pour fonctionner dans des mouvements indépendants de la volonté de l'artiste, on le voyait alors dans une gestuelle entre danse et lutte avec ce nouveau membre pour se mouvoir comme il l'entendait.

C'est une constante à travers l'ensemble de l'œuvre de Stelarc de travailler sur des altérations physiques en poussant vers un post-humain. Avec *Third hand, Tokyo, Yokohama, Nagoya*, " nous constatons clairement ici une cyborgisation au sens classique, soit la construction d'un humain-machine " (Robitaille, 2011 : 40). Avec une telle altération de son organisme, Stelarc n'est plus un être humain au sens naturel, il devient un cyborg, un être hybride comportant une part de technologie fonctionnant de concert avec son corps, ses muscles, ses organes.

Pour Stelarc, comme pour les penseurs, théoriciens et ou praticiens survivalistes, " le corps est une sorte de carapace anachronique dont il est urgent de se débarasser. La mortification de la chair, sa transformation en pur matériau, paraît le dernier sursaut avant son élimination " (Le Breton, 2003 : 108). Ainsi, les transhumanistes voient à travers le corps, la chair, ce qui représente les limites de l'humain. Ils cherchent à en remplacer de nombreuses parties par des technologies plus poussées et non-périssables pour dépasser pour de bon le corps naturel. Cette nouvelle forme d'hybridation de l'homme et des technologies peut être pensée comme un métissage qui lui ouvre de nouveaux devenirs " (Antonioli / Jabre, 2011 : 8). En effet, ces nouvelles possibilités d'évolutions humaines qu'offre la technique semblent infinies. Du moins, nous ne pouvons à ce jour en imaginer les limites. Cela représente un nouveau rapport de l'humain à son corps et une nouvelle forme d'ontologie : il s'agit pour l'être humain de dépasser son corps naturel, de s'éloigner de sa naturalité. Déjà, de nature, " l'être le plus riche, le plus complet, c'est l'homme " (Simondon, 2004 : 80). Et par le transhumanisme, l'humain paraît vouloir encore plus s'affirmer comme l'être supérieur, supérieur au reste du vivant, supérieur à

l'ensemble des autres animaux, dont il cherche à s'éloigner en introduisant en son propre organisme des technologies de sa propre invention.

Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, le mouvement transhumaniste n'a fait que se développer, au fil de recherches, d'innovations et d'expérimentations, notamment du côté de la médecine. En effet, le monde médical est à même de produire, par exemple, des prothèses. Loin de celle dont est doté Stelarc, qui représente sa troisième main, les prothèses sont des éléments techniques, des concentrés de technologies, qui permettent de remplacer des membres manquants, perdus ou amputés. La médecine est également un fort vecteur d'acceptabilité sociale du transhumanisme. Il apparaît, pour le grand public, bien plus légitime et éthique qu'un individu se voit remplacer un membre perdu suite à un accident qu'une personne parfaitement valide qui chercherait à se doter de fonctionnalités nouvelles par l'hybridation technique.

Au-delà de la sphère médicale, le corps s'assimile, pour de plus en plus d'êtres humains, à " une sorte de brouillon à corriger par un travail adéquat, l'habitable provisoire d'une identité qui refuse toute fixation, lieu d'expérimentation visant à transformer le rapport au monde " (Le Breton, 2019 : 90). Cette idée selon laquelle le corps naturel ne serait plus qu'une matière première ou un brouillon à travailler et à améliorer se retrouve partagée également par certains dans le champ des arts contemporains. Avec Stelarc en pionnier et figure de proue, il existe dorénavant plusieurs individus qui altèrent leur corps, le modifient par des hybridations technologiques et numériques de façon expérimentale pour en accroître les capacités.

La plupart de ces artistes qui œuvrent avec une ambition transhumaniste, évoquant le " sentiment d'insuffisance d'un corps dont la seule dignité tient à sa transformation par la technique " (Le Breton, 2019 : 89) sont membres de la *Cyborg Fondation*, et sont installés en Espagne. Parmi les membres de cette *Cyborg Fondation*, nous pouvons citer le britannique Neil Harbisson, qui se définit lui-même comme un Cyborg. Harbisson est parfaitement identifiable puisqu'il dispose d'une antenne souple fixée sur le sommet de son crâne, qui la plupart du temps repose sur le haut de son front. Cette antenne a été développée au cours des années 2000, en collaboration avec différents scientifiques et informaticiens d'Autriche, de Slovénie et d'Espagne. Elle est dotée d'une caméra spéciale qui capte et identifie les couleurs. Ainsi, les couleurs autour de l'artiste sont converties en ondes sonores, permettant alors à Harbisson d'entendre les couleurs de son environnement. Le dispositif

a été plusieurs fois amélioré au fil du temps, si bien qu'Harbisson peut désormais *entendre* dans son cerveau plus de trois-cents teintes de couleurs différentes.

Petite précision intéressante : c'est bien en tant qu'artiste que Neil Harbisson développe ce travail, bien qu'ayant été accompagné par des scientifiques pour la réalisation et la mise au point de ce dispositif technologique complexe, comme cela avait été le cas pour Stelarc auparavant. Pour autant, ce travail artistique ne dispose pas de nom, de titre, au contraire des performances de Stelarc, comme si l'artiste ne créait pas une œuvre, mais se faisait œuvre, de façon empirique. Son hybridation, son chemin vers le statut de cyborg se suffirait en soi comme intérêt sensible, plastique et esthétique.

Avant d'étudier plus en détail ce que peut comprendre une telle démarche expérimentale d'hybridation et de ce qu'elle représente, nous allons évoquer une autre artiste, membre également de la *Cyborg Fondation* : la chorégraphe et performeuse espagnole Moon Ribas.

En 2013, Ribas a subi l'implantation directement dans son bras gauche d'une petite puce électronique, laquelle reçoit les signaux émis par différents sismographes à travers le monde entier. Elle peut alors, en elle-même, ressentir en direct une vibration correspondant aux tremblements de terre ayant cours au même moment sur la planète, potentiellement à plusieurs milliers de kilomètres. Contrairement à Neil Harbisson, l'hybridation qu'a subi Ribas n'est pas visible à l'œil nu, rien ne laisse présager, en l'observant, qu'une puce électronique est logée dans son organisme.

Ce travail d'hybridation technologique qui la lie à la Terre ne comporte pas non plus de titre comme si, une nouvelle fois, l'hybridation était une expérimentation technique, technologique, scientifique, artistique et poétique. Pour évoquer cette dimension artistique plus en détail, Ribas, danse en écho aux vibrations et fréquences sismiques ressenties. Ainsi, cette hybridation la fait devenir cyborg doté d'un sens supplémentaire on ne peut plus singulier, qui lui permet de s'ouvrir à de nouvelles possibilités pratiques professionnelles de danse et de performance, en se mouvant au rythme des vibrations de la Terre.

Ces deux pratiques artistiques et empiriques menées par Harbisson et Ribas portent en elles un fondement de la pensée transhumaniste, qui voudrait que

le corps naturel soit finalement insuffisant aujourd'hui pour les humains, qui cherchent alors à le modifier, l'améliorer par des procédures technologiques. Ce qui n'est pas sans causer de grands bouleversements dans le rapport des humains à leur corps et à leur identité. D'ailleurs, à propos d'identité, il est pertinent de noter qu'Harbisson a obtenu au cours des années 2000 le droit d'apparaître sur son passeport délivré par la Grande-Bretagne avec son excroissance technologique bien visible. D'une certaine façon, l'État britannique lui reconnaît alors son statut de cyborg et considère cette extension numérique comme faisant totalement partie de son être.

En plus des interrogations identitaires et de reconnaissances du statut des êtres hybrides se pose également celle d'une nouvelle ontologie de l'être humain. En suivant la tendance transhumaniste, on peut affirmer que l'être humain n'est plus un être de corps et d'esprit, mais un être d'esprit qui dispose d'un corps. Libre ensuite à lui de développer ce corps, de l'améliorer par des hybridations, potentiellement en remplaçant par des procédures numériques et des outils technologiques des éléments naturels de son organisme. La technique permettrait ainsi aux humains d'altérer leur organisme en y ajoutant des procédures technologiques, de sorte à augmenter leurs capacités, à découvrir de nouvelles possibilités, mais également à s'affirmer comme des individus singuliers dont l'identité tiendrait autant par la loterie naturelle que par la somme des améliorations opérées sur l'organisme. C'est le cas des artistes Neil Harbisson et Moon Ribas, mais principalement dans un processus esthétique et poétique. Or, le transhumaniste peut également permettre aux humains de s'améliorer sur des domaines plus quantifiables, en devenant par exemple plus rapides, plus puissants ou plus robustes.

Ces formes d'hybridations peuvent se voir légitimées par " l'idée selon laquelle une relation existe entre l'avancement technologique et le progrès humain " (Robitaille, 2011, 33). Ainsi, si une hybridation permet d'augmenter de façon significative une faculté humaine, ou bien d'en créer une nouvelle, elle sera considérée comme moteur de progrès et acceptable socialement.

Si le transhumanisme peut permettre aux êtres humains de se développer à l'infini et de s'affirmer comme des individus singuliers grâce aux nouvelles possibilités de métissage avec les technologies, il leur permet également de soutenir l'idée selon laquelle l'espèce humaine est une espèce absolument singulière et supérieure. Ce rapport au progrès, au développement et à la fabrication

de soi comme à la spécificité de l'espèce humaine conduisent à voir dans courant transhumaniste une forme d'application par la technologique des valeurs portées par l'Humanisme, dans des proportions nouvelles. L'humain, en réduisant sa naturalité et en tournant le dos à son animalité, projette alors son devenir vers la technique et les machines. Les machines n'ont rien de naturel, pour autant, " ce qui réside dans les machines, c'est la réalité humaine du geste humain fixé et cristallisé dans des structures qui fonctionnent " (Simondon, 2012 : 13). Ainsi, les machines représentent en quelque sorte l'opposé du vivant, mais sont la matérialisation de réflexions, analyses et gestes humains. Pas une machine n'existe sans l'humain, pas une autre espèce que l'humain n'est capable de mettre au point des machines.

Le rapport à la machine, en somme, distingue l'humain des autres espèces animales. Le transhumanisme amène l'idée d'une opposition entre humain et animal plus importante qu'entre humain et machine. De ce fait, le transhumanisme tend à dessiner les contours d'une nouvelle ontologie humaine, en partant de ce qui est absolument propre à l'humain : le rapport à la technique et aux machines. C'est par la technologie, en l'intégrant directement dans son organisme, qu'il cherche à s'extraire pour de bon de l'ensemble du règne animal et à rejeter sa propre part d'animalité. Face à des transhumains, un animal " appartient à l'ontologie archaïque d'un étant ne sachant son devenir " (Fortin, 2005 : 168). L'animal peut évoluer sur une temporalité longue selon la théorie Darwinienne, mais n'est pas maître individuellement de son évolution, au contraire d'un cyborg, qui peut maîtriser la façon dont il compte muter en un être hybride avec de nouvelles facultés.

En axant la réflexion autour de la biologie et de l'évolution des espèces, rien ne permet de prouver que l'humain est une espèce complètement à part de l'ensemble du règne animal. D'ailleurs, " la théorie de l'évolution montrait que l'homme était un animal particulier, issu des primates et proche parent des chimpanzés " (Chapouthier, 2009 : 24). La biologie ne reconnaît pas de spécificité humaine. C'est bien par lui-même, par des hybridations technologiques qui sont les fruits de sa réflexion, que l'humain s'extraît du vivant. " Certes l'être humain, doté d'un cerveau très performant, s'avérait un chimpanzé exceptionnellement intelligent " (Chapouthier, 2009 : 24), et cette intelligence l'a rendu capable de mettre au point des dispositifs techniques complexes, puis désormais de faire corps avec ces dispositifs. L'humain, par le transhumanisme, peut se tourner pleinement vers un futur

hybridé, numérisé, retirant une part de sensible de son être au profit de procédures technologiques. Cette notion de sensible est fondamentale dans le tournant transhumaniste. " Homme et (autres) animaux sont tous des êtres sensibles " (Chapouthier, 2009 : 24). Si l'humain tourne le dos à ses racines, ses ancêtres primates, pour tendre vers un devenir cyborg, il le fait au détriment du sensible, de certaines sensations comme le toucher (un bras robotique peut certes permettre de soulever des masses plus importantes, il ne ressent pas le contact de la même façon). Comme le sensible est quelque chose de partagé par l'ensemble des animaux, l'humain continue de se distinguer en délaissant ce qui peut le lier aux autres espèces, ce qu'il peut avoir d'animal en lui.

Enfin, il convient de relever que cette tendance transhumaniste " inspirée par le développement des techno-sciences, rêve également de se débarrasser des organes " (Antonioli / Jabre, 2011 : 8) en les remplaçant par des systèmes robotiques, numériques impérissables, et remplaçables aisément. Les organes ayant une durée de vie limitée, ils représentent un frein à la quête d'une vie plus longue, voire éternelle que l'on retrouve chez certaines théories et pratiques transhumanistes.

Les hybridations perturbent fortement le rapport des humains à leur corps et à leur être. Il est ainsi juste d'envisager que " si l'hybridation bouleverse de façon trop massive le sujet, elle peut détruire l'intégrité individuelle " (Andrieu, 2011 : 18). Se posent alors des questions que l'on pourrait tenir en ces termes : à quel point ? A quel point ces évolutions peuvent bousculer notre mode de vie et notre état d'être au monde ? A quel point une hybridation peut-elle se faire tout en laissant à l'humain son essence et sa nature ? Y aurait-il un point de non-retour dans l'hybridation où un cyborg serait, d'une certaine manière, allé trop loin et vivrait une vie dépourvue de sensitif ? Et ainsi, " que faudrait-il garder pour rester soi-même ? " (Andrieu, 2011 : 30). Si l'on peut penser que, pourvu de trop d'évolutions technologiques, un humain serait en quelque sorte trop éloigné de son corps originel, perdant de sa singularité individuelle pour devenir une somme de procédures numériques, il semble que le transhumanisme accepte volontiers cela, et voit en ces hybridations le point de départ de nouvelles possibilités aussi en termes d'identité. Les cyborgs sont alors considérés comme être singuliers, provenant d'un corps naturel plus ou moins délaissé au profit d'augmentations technologiques, en dépit de la perte de certaines facultés sensorielles et en échange de plus de puissance ou de robustesse.

Retour à l'animalité, vulnérabilité et empathie

Après ces quelques exemples de pratiques originales d'altérations physiques expérimentales issues de l'art contemporain inscrits dans la mouvance transhumaniste et après avoir observé ce que ces pratiques pouvaient comprendre en termes d'ontologie humaine, mais aussi du rapport de l'humain à son animalité et à l'ensemble du vivant, nous allons observer d'autres pratiques, en contraste. Toujours menées par des artistes contemporains et à propos d'altérations physiques, celles-ci évoquent, au contraire des hybridations robotiques et de la puissance froide des cyborgs, des rapports plus proches au sensible et au vivant, faits de vulnérabilité et d'empathie avec le monde animal.

Rebecca Horn est une artiste plasticienne allemande qui a beaucoup travaillé à partir de son corps, sur des altérations de sa silhouette performées. Elle utilisait d'ailleurs le terme de *Métamorphose* pour qualifier une série de travaux sur cette thématique.

Avec *La douce prisonnière* en 1978, elle s'emmitoufle dans une structure circulaire faite de larges plumes blanches, montée sur une armature de bois. Horn joue alors sur ce contraste, évoqué par l'oxymore du titre, entre la douceur des plumes blanches, rappel du monde animal, du vol qui nous ramène immédiatement à la notion de liberté absolue, en opposition avec l'idée d'être prisonnière. Car en effet, le temps que dure la performance *La douce prisonnière*, la structure la contraint dans ses mouvements, elle l'empêche même de se déplacer et de voir devant elle.

Cette performance est particulièrement représentative de l'ensemble de l'œuvre de Rebecca Horn et de son " goût pour les associations paradoxales " (Lavignes, 2020 : 7). Elle évoque certains " antagonismes qui sous-tendent nos vies : sujet et objet, corps et machine, humain et animal, désir et violence, force et infirmité, harmonie et désordre " (Lavignes, 2020 : 7) dans le cadre d'une œuvre qui comprend la réalisation d'une pièce entre vêtement, déguisement et corset, et l'activation du vêtement par la performance.

Si aucun animal en particulier n'est évoqué à travers *La douce prisonnière*, la référence au monde animal par les plumes semble évidente. Ici, on peut d'ailleurs penser que les plumes renvoient également à quelque chose de l'ordre de la légèreté, de la finesse et de la fragilité. *La douce prisonnière* s'apparente alors à une

expérimentation sensible, où le corps de l'artiste est équipé d'un dispositif qui n'accroît pas ses capacités. Au contraire, par cette *métamorphose* dans laquelle elle altère et dissimule sa silhouette, l'artiste est avant tout dans l'expérimentation sensorielle et poétique, et voit ses mouvements restreints, conditionnés par le dispositif.

Loin d'augmenter ses capacités, l'artiste place cette *métamorphose*, cette altération de sa silhouette sous le signe du sensible – que le transhumanisme cherche à éliminer – et sur l'expérience d'un corps contraint et vulnérable. Sans chercher une forme de toute-puissance ou de pleine maîtrise par l'hybridation technique, Horn accepte de ne pas s'augmenter, pour expérimenter poétiquement cette notion de vulnérabilité qui " représente un aspect essentiel du vivant humain, animal ou végétal " (Delon, 2021 : 155). Le fait de se retrouver en situation de vulnérabilité est un commun à toutes les espèces vivantes, cette vulnérabilité est circonstancielle et contextuelle, ce qui " la rend variable, mobile, inégalement partagée au cours de la vie et dans l'espace " (Delon, 2021, 155). La vulnérabilité dépend d'un contexte, d'une situation ou d'un état, mais toutes les espèces peuvent potentiellement se montrer vulnérables. Il n'est alors pas illégitime de considérer que les transhumanistes souhaitent, en retirant leur part d'animalité, en s'extrayant du monde animal, faire en sorte de ne jamais se retrouver en situation de vulnérabilité, et qu'il existe une corrélation entre sensible et vulnérabilité.

Il est à ce propos intéressant de constater que la " vulnérabilité n'est pas souvent abordée directement dans les courants dominants d'éthique et de philosophie politique " (Thierman, 2021 : 215). Ainsi, la vulnérabilité se fait rare lorsque l'on évoque les rapports sociaux entre humains. On l'aborde bien davantage à propos des rapports entre différentes espèces du règne animal.

L'idée d'altération de la silhouette, de la posture corporelle sans en dégager une quelconque amélioration des capacités physiques se retrouve encore davantage avec une autre métamorphose de Rebecca Horn, réalisée quelques années avant *La douce prisonnière*. En 1972, avec *Finger gloves*, Horn se fabrique des gants en tissu qu'elle enfle sur ses deux mains. Elle se retrouve dotée de dix longs doigts de plus d'un mètre de long, et se déplace dans l'espace, courbée en avant, avec dix grands doigts ou dix longues griffes, recherchant des sensations au toucher. Il se crée un contraste entre l'aspect agressif de ces prolongements du corps de l'artiste et la douceur du matériau employé pour la conception de ces extensions.

Il lui est alors bien plus difficile de ressentir avec précision quoique ce soit de l'ordre du tactile avec ces gants fabriqués pour la performance, qu'avec ses mains véritables. Encore une fois, l'extension, la prothèse n'augmente pas mais réduit les capacités du corps. Horn mène des expériences en explorant un possible avec moins de capacités, totalement à rebours des courants transhumanistes et de leur " goût prononcé pour la puissance et le contrôle " (Gardy, 2021 : 221), quand bien même cette quête de force et de maîtrise passerait par l'abandon du sensible.

Ainsi, " la vulnérabilité qui caractérise l'existence animale (sous les formes humaines et non humaines " (Thierman, 2021 : 215) est liée au sensible. La vulnérabilité et le sensible sont des éléments-clefs du vivant, ce qui explique qu'une démarche artistique qui évoque l'animalité s'y intéresse par le prisme du poétique, et que les transhumanistes cherchent avant tout à s'en éloigner pour une approche de l'existence davantage basée sur la technologie que sur les sensations.

Si les travaux de Rebecca Horn dans le cadre de sa série *Métamorphoses* évoquent bien une altération de sa silhouette par l'artiste, en lien avec l'idée d'animalité et d'expérience sensible, il ne s'agit que de performances exécutées en se parant d'un équipement spécial, comme un costume de représentation, qui peut être retiré aisément. La performeuse se dote du costume ou du dispositif, mais n'y mêle pas directement son organisme comme le font Stelarc, Harbisson ou Ribas. Il est toutefois possible de mener un travail d'altération physique pour révéler son animalité, en engageant son organisme de façon radicale.

C'est le cas de la performance *Que le cheval vive en moi* du duo français Art-Orienté-Objet, constitué de Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin, réalisée en 2011. Le point de départ de cette performance était l'idée, germée chez Marion Laval-Jeantet, de réaliser l'expérience d'une hybridation entre un humain, en l'occurrence elle-même, et un animal. Sa première idée était de se faire injecter du sang de panda. Elle a pour ce faire contacté l'ensemble des zoos français qui accueillent cet animal, mais aucun n'a été réceptif à cette demande jugée saugrenue et n'a donné suite aux demandes de l'artiste.

Par la suite, Laval-Jeantet a pu finalement, après d'autres refus, établir le contact avec différents chercheurs basés hors d'Europe, qui menaient des travaux sur différents composants sanguins d'animaux afin de soigner des problèmes de santé

chez l'humain. Notons que le contact n'a pu être établi qu'en se faisant passer pour une scientifique car aucun de ces chercheurs ne fut intéressé à l'idée d'une quelconque collaboration avec une artiste. Au fil des échanges avec ces scientifiques, un protocole d'expérience, qui fera œuvre, est mis au point. Tout d'abord, il ne sera plus question de panda mais bien de cheval, pour des raisons de comptabilité – relative certes – avec l'être humain. Ensuite, Marion Laval-Jeantet ne se fera pas injecter du sang directement extrait de l'animal. Du sang est prélevé sur un spécimen puis filtré.

L'œuvre est ensuite présentée sous sa forme finale en février 2011, en public. Marion Laval-Jeantet apparaît nue alors qu'on lui injecte le plasma de cheval. La démarche est absolument expérimentale : une telle entreprise n'avait jamais été réalisée, comportant ainsi une véritable part de risque et d'inconnue. Après l'injection, l'artiste demeure immobile, allongée et nue. Son corps est recouvert de dessins montrant de façon schématique le parcours du plasma de cheval au sein de son organisme et sur la façon dont il doit théoriquement agir en elle (les dessins ont été réalisés par des chercheurs de l'Université de Poitiers en France). Au bout d'un moment, le cheval dont le sang a été prélevé entre dans la pièce. L'artiste se relève doucement et enfle une paire de bottes qu'elle a conçues dont la forme reprend celles de pattes arrière du cheval. L'artiste se met à marcher à côté de la bête, son frère de sang d'une certaine façon. Ils font ensemble des tours de la salle. La silhouette de Laval-Jeantet est fortement modifiée par cette prothèse inspirée du train arrière de l'équidé. Elle altère sa silhouette, sa posture, par une prothèse pour adopter la démarche d'un autre être vivant.

Après quelques tours, la performeuse s'installe à nouveau en position allongée et un infirmier lui prélève du sang, que l'artiste désignera comme du *sang de centaure*, chimère mythologique mêlant buste et tête humaine sur un corps de cheval. C'est alors la fin de la performance.

Des traces de plasma de cheval resteront présentes dans le sang de l'artiste pendant une semaine. Durant ces jours-là, Marion Laval-Jeantet explique avoir été constamment fatiguée, comme si elle avait passé une semaine à courir. Elle dit également avoir eu faim en permanence, et s'être sentie constamment forte et inquiète à la fois. On retrouve dans cette dernière impression, entre puissance et inquiétude, une caractéristique du cheval, animal de grande taille, fort et puissant mais au tempérament inquiet et nerveux.

La performance est un acte on ne peut plus radical, qui pose même des questions d'éthiques et de " franchissement des limites du licite " (Pirson, 2013 : 115), le corps de l'artiste devient " réceptacle de l'hybridation " (Pirson, 2013 : 115) non plus avec des éléments technologiques, mais un liquide provenant d'un être vivant d'une autre espèce. Marion Laval-Jeantet reçoit en elle un peu du cheval, devenant symboliquement un hybride entre l'être humain et l'équidé.

Ici, l'affirmation de l'animalité de l'humain est des plus évidentes. En cherchant à faire corps avec le cheval, à s'injecter du cheval en elle, à, comme le mentionne le titre de l'œuvre, faire vivre le cheval en elle, l'artiste opère une hybridation donnant le caractère animal de l'humain, sa proximité avec une autre espèce et, par extension, avec toutes les espèces. Il n'est alors plus question d'une dualité ou d'une opposition entre les humains et les animaux, il n'est pas non plus question de pointer ce qui permettrait d'affirmer une position de l'humain hors du monde animal. Au contraire, il s'agit de célébrer la proximité des humains avec les autres animaux, du moins les autres mammifères, en rappelant qu'il existe des " conduites intelligentes ou instinctives aussi bien des hommes que des animaux " (Château, 2004 : 6). Ainsi, une différenciation entre les humains qui agiraient par intelligence et les autres animaux qui agiraient par instinct n'aurait pas lieu d'être, l'intelligence n'étant pas le seul apanage des humains. Pour l'humain, " il n'y a aucune aussi grande évidence à nous dire que 'nous ne sommes pas animaux' " (Fortin, 2005 : 167). Il se sait " humain mais n'est pas sans se savoir en même temps mammifère, naissant avec un corps animal " (Fortin, 2005 : 168). Son intelligence supérieure, qui lui confère des capacités supérieures (parmi lesquelles, nous l'avons vu, celle de savoir mettre au point des machines complexes) ne fait pas de lui un être hors du monde animal et ne le prive pas d'une part d'animalité.

Que le cheval vive en moi, performance inscrite dans le champ du " bio-art " (Pirson, 2013 : 127) avec des " emprunts aux techno-sciences " (Pirson, 2013 : 127), amène à considérer l'humain comme un " animal-être sensible " (Chapouthier, 2009 : 23), doté d'intelligence et de sensibilité comme toutes les espèces du monde animal.

Par cette démarche, Art-Orienté-Objet met au point un protocole scientifique ambitieux pour faire l'expérience du cheval, de sa sensibilité, pour essayer de voir et sentir le monde comme lui. Marion-Laval-Jeantet entre en empathie avec l'animal, pour mieux le découvrir et éventuellement mieux se découvrir à travers lui.

Elle se fait injecter le plasma de l'animal dans le cadre d'un processus artistique pour, le temps d'une performance, se retrouver liée au cheval, pour vivre quelque chose avec lui sans chercher à le dominer ou à affirmer la supériorité de l'humain vis-à-vis de ce qu'on a coutume de nommer *la plus belle conquête de l'homme*, mais simplement pour se retrouver en harmonie avec lui. Loin des idées transhumanistes qui amènent les humains à rejeter leur animalité, *Que le cheval vive en moi* met en scène un humain confrontant son animalité à celle d'un cheval. La performance du duo est " un croquis ontologique qui ne questionne plus seulement l'humain, mais le Vivant dans la complexité de son être et de son devenir " (Pirson, 2013 : 127). Selon la démarche, pour questionner son identité et son devenir, l'humain devrait alors se poser pour de bon la question de son animalité, sans la fuir ou chercher à la faire disparaître par des hybridations technologiques, avec l'idée de " s'affranchir définitivement du corps pour mener une vie virtuelle et éternelle " (Le Breton, 2019 : 93).

Conclusion

Il apparaît sans l'ombre d'un doute que le développement des sciences et technologies, en plus des enjeux environnementaux majeurs que notre époque connaît, amène les humains à se questionner de façon fondamentale sur leur état d'être au monde, sur leur identité en tant qu'êtres vivants humains ainsi que sur leurs rapports au reste du vivant. Ces questionnements sont primordiaux d'un point de vue philosophique comme biologique, si bien que l'on peut les retrouver jusque dans le champ des arts contemporains. Ces expressions artistiques, évoquées précédemment, ne sont bien sûr pas à prendre comme des projections concrètes ou des incitations : il n'est pas question pour l'ensemble de l'humanité de s'implanter dans l'organisme de quoi ressentir des secousses sismiques ou encore de s'injecter dans les veines le plasma d'un cheval. Mais il apparaît que le monde de l'art devient une sorte de révélateur de ces questionnements de l'humain au XXI^e siècle.

Parmi ces questionnements, un se détache et pourrait contenir en lui tous les autres : " être un corps ou avoir un corps ? " (Robitaille, 2011 : 36). Sommes-nous définis comme humains par notre corps, notre organisme naturel, ou bien celui-ci doit-il être considéré comme un brouillon, une matière première qu'il convient d'altérer, de faire évoluer par la technologie de sorte à en améliorer les capacités de façon quantifiable ?

Les exemples artistiques d'altérations physiques évoquées tendent à considérer que, du point de vue transhumaniste, un corps – le corps naturel – ne suffit pas. L'humain possède un corps, mais celui-ci doit être amélioré, augmenté par une série d'hybridations avec la technologie, pour faire en sorte que la chair et la technique fonctionnent au sein d'un même ensemble. Ainsi, le corps originel ne peut suffire à définir un individu. Et nombreux sont celles et ceux qui, depuis longtemps déjà prédisaient " la naissance d'un homme nouveau, auquel la mécanique et la science en général allaient servir de ressort et d'appui " (Gary, 1973 : 207). Le transhumanisme porte l'idée de considérer l'organisme naturel comme le point de départ d'augmentations technologiques, pour rendre l'humain plus fort, plus robuste, plus vif, ainsi que pour allonger son espérance de vie, quand bien même cela serait fait au détriment du sensible ou du sensuel. Ajouter de la technologie à un corps humain conduit, lentement mais sûrement, au renoncement de son animalité par l'humain, à son extraction du monde animal. Cela, dans une quête de puissance absolue et de domination de l'ensemble du vivant, mais aussi pour affirmer l'humain comme un être totalement à part sur Terre.

A l'inverse du transhumanisme et de ses cyborgs, d'autres plasticiens prennent le parti du lien avec la nature et le vivant. Ces pratiques de retour poétique et symbolique à l'animalité accordent davantage de place à l'humain naturel, avec son intelligence et sa sensibilité. Ces pratiques d'expérimentation mettent en valeurs les notions de vulnérabilité et d'empathie avec le vivant, tout en affirmant à la fois la part d'animalité de l'humain et sa filiation avec d'autres espèces, pour finalement prôner l'harmonie des êtres vivants, de l'humain avec la nature.

Du côté du transhumanisme, si la notion de progrès, et plus particulièrement du côté de la médecine, participe grandement à l'acceptabilité sociale des hybridations technologiques, il n'en demeure pas moins vrai que la plupart des évolutions dans ce domaine sont faites " en grande partie sous l'égide de quelques personnalités flamboyantes " (Araud, 2019 : 31). En effet, " les dirigeants des Gafa et de quelques autres entreprises moins connues mais néanmoins puissantes, sont soit tentés par, soit acteurs de cette tendance " (Araud, 2019 : 31). Ainsi, l'amplification du transhumanisme est menée dans un système libéral et capitaliste, avec l'idée de créer une nouvelle loi du plus fort, en tournant le dos au passé et aux racines de l'humain, mais aussi à ses caractéristiques d'être vivant et d'animal, comme être sensible et intelligent. Dans une démarche opposée à cette course à l'armement directement au travers du corps, la mise en valeur de l'animalité des êtres humains évoque une

forme de douceur, d'empathie avec le vivant et d'harmonie avec la nature, prônant un rapport plus pacifiste avec le vivant au nom des racines de l'espèce humaine.

Ces questionnements ontologiques, ce dilemme autour de l'identité humaine et du rapport des êtres humains avec les autres espèces animales se manifeste dans plusieurs champs de la recherche scientifique (qu'il s'agisse de biologie ou de technologie comme de sciences humaines et sociales), mais aussi dans le monde de l'art. Et, au vu du développement toujours exponentiel des technologies combiné à la prépondérance des questions environnementales, il y a fort à parier que ces interrogations ne sont pas prêtes de disparaître. Elles devraient au contraire continuer à se manifester sous différentes formes théoriques, parfois inédites, comme par des postures artistiques qu'il sera intéressant d'observer et d'analyser dans le futur.

BIBLIOGRAPHIE

- Araud, Christian (2019), *Le transhumanisme, la technoscience, une manipulation au service des puissants*, Paris, Editions libre & solidaire, coll. " 1000 raisons ".
- Andrieu, Bernard (2011), " L'hybridation est-elle normale ? ", *Chimères*, n.º 75, janvier, pp. 17-32.
- Antonioli, Manola / Jabre, Elias (2011), " Devenir-hybride, corps-prisons et corps-plateaux ", *Chimères*, n.º 75, janvier, pp. 7-15.
- Chapouthier, Georges (2009), " Le statut philosophique de l'animal : ni homme, ni objet ", *Le carnet psy*, n.º 139, novembre, pp. 23-25.
- Château, Jean-Yves (2004), " Présentation ", in Simondon, Gilbert, *Deux leçons sur l'animal et l'homme*, Paris, Ellipses, coll. " Petite bibliothèque de philosophie ", pp. 5-12.
- Delon, Nicolas (2021), " Statut moral et vulnérabilité animale " dans *Perspectives sur l'animalité, vulnérabilité, empathie, statut moral* ouvrage collectif sous la direction de Sébastien Bouchard et Enriq Utria), Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. "Cahiers de l'ERAC".
- Fortin, Béatrice (2005), " Être humain auprès-des-soi et de son animalité ", *Le coq-héron*, n.º 182, septembre, pp. 167-175.
- Gary, Romain (1973), *Les enchanteurs*, Paris, Gallimard, coll. " Folio ".
- Gardy, Delphine (2021), " Cyborg " dans *Encyclopédie critique du genre* (ouvrage collectif sous la direction de Juliette Rennes), Paris, La découverte.
- Lavignes Emma / Lavignes Serge (2020), *Rebecca Horn, théâtre des métamorphoses*, Metz, Centre Pompidou-Metz.
- Le Breton, David (2003), *La peau et la trace*, Paris, Métailié, coll. " Traversées ".
- ___ (2019), " Des corps hypermodernes ", *Connexions*, n.º 110, janvier, pp. 87-98.
- Pirson, Chloé (2013), *Art orienté objet*, Paris, Musée de la chasse et de la nature.
- Robitaille, Michèle (2011), " Natural born cyborg ? ", *Chimères*, n.º 75, janvier, pp. 33-44.
- Simondon, Gilbert (2004), *Deux leçons sur l'animal et l'homme* (préface par Jean-Yves Château), Paris, Ellipses, coll. " Petite bibliothèque de philosophie ".
- ___ (2012), *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, coll. " Aubier Philosophies ".
- Thierman, Stephen (2021), " La vulnérabilité des animaux " dans *Perspectives sur l'animalité, vulnérabilité, empathie, statut moral* ouvrage collectif sous la direction de Sébastien Bouchard et Enriq Utria), Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. "Cahiers de l'ERAC".

A relação animal/homem na arte pós-humanista

Natália Laranjinha

Universidade do Algarve

Introdução

Os modelos de inteligibilidade e padrões comportamentais introduzidos nas sociedades moldaram a dominação dos humanos sobre a vida animal. Esta impôs-se e justificou-se nas suas múltiplas formas: através da perseguição, do enjaulamento ou da domesticação. O pensamento do pós-humanismo crítico, com todas as divergências enriquecedoras dos seus autores, pretende modificar esses modelos ao insistir numa ontologia relacional diferenciada, em virtude da sua natureza e da sua amplitude.

A nossa forma de apreensão e de relacionamento com os não humanos deve permitir a construção e o desenvolvimento de subjetividades, através da diversidade

de relações associativas; relações não-bilaterais, mas sim multidirecionais entre o sujeito humano e os animais, a natureza, outras possíveis espécies e a tecnologia. Nessa linha, a proposta do pós-humanismo crítico visa uma reconceptualização do humano e obriga ao desmantelamento, não somente dos modelos de inteligibilidade, como dos padrões comportamentais vigentes, os que nos levaram à extinção de espécies, às catástrofes ecológicas e as desigualdades sociais, entre outros. O reposicionamento do sujeito compele à recusa de um esquema mental estruturante do pensamento ocidental e defensor da predominância do homem, de forma a ultrapassar uma visão dualista e permitir uma fluidez identitária ancorada na nossa realidade e que possa refletir-se na linguagem. Como afirma Rosi Braidotti, “we need to visualize the subject as a transversal entity encompassing the human, our genetic neighbours the animals and the earth as a hole, and to do so within an understandable language”¹ (Braidotti, 2013: 82). O pós-humanismo crítico permite questionar o pensamento hierárquico resultado da hipótese do excecionalismo e contestar a visão antropocêntrica, por esta ser um paradigma baseado em categorias dicotômicas como cultura/natureza, humano-animal, mulher/homem. Neste contexto, Bruno Latour, defende que estas categorias, nas quais assentam a sociedade moderna, não nos permitem apreender os “híbridos” (produtos da natureza e cultura, tal como os embriões congelados) como parte da nossa coletividade porque escapam dessa bipolaridade conceptual.² O pós-humanismo como refere Rosi Braidotti evidencia a complexidade dos elementos estruturantes do sujeito pós-humano ligado a uma proximidade com os animais e a natureza, com uma vida à dimensão planetária e um elevado nível de mediação tecnológica.

Os paradigmas vigentes levaram-nos a uma visão dos animais classificada por Luís Borges em três grupos: os animais com os quais vemos televisão, os que comemos e aqueles dos quais temos medo (*apud* Braidotti, 2013: 68). O que, segundo Rosi Braidotti, confina a nossa relação com o animal a três gêneros:

¹ “Precisamos visualizar o sujeito como uma entidade transversal abrangendo o humano, nossos vizinhos genéticos os animais e a terra como um todo, e fazê-lo dentro de uma linguagem compreensível” (Minha tradução).

² Perante vários acontecimentos, tais como o buraco na camada de ozono ou o vírus da sida, Bruno Latour salienta a dificuldade em definir o que pertence à natureza e à sociedade. Os “quase-objetos” que proliferam na nossa realidade já não permitem manter essa dicotomia (Latour, 1997:7-10).

as edipianas, instrumentais e fantasmáticas. Desta forma, não nos parecerá estranho depararmo-nos, ao longo dos séculos, com representações artísticas (de marco naturalista) de animais em cenas de caça, em funções laborais ou ainda animais de companhia. A presença do animal assumia a função de extirpar a animalidade do humano ao mostrar a sua supremacia. O animal desempenhava igualmente um papel importante na arte, enquanto figura mediadora para a reflexão humana e como projeção metafórica das suas emoções, por isso não deixou de ser uma inspiração fértil na criação de seres fantásticos, monstruosos e híbridos.

O que traz de novo a estética pós-humanista? Por um lado, a tentativa de superação dos dualismos e, por outro, a possibilidade e capacidade de apreender a relação homem/animal como mutuamente constitutiva e rica de interações potencialmente transformadoras. No seu *Manifesto Cyborg* publicado em 1985, Donna Haraway apresenta o sujeito pós-humano através da metáfora do ciborgue. Num mundo cada vez mais marcado pela ciência e pela tecnologia, no qual as fronteiras entre o humano e o animal, o organismo e a máquina, e entre o físico e o não físico se tornaram fluidas, as oposições mencionadas anteriormente desmantelam-se para dar lugar a conceitos maleáveis e suscetíveis de reconstrução. O ciborgue³ (proveniente da ficção científica) é concebido enquanto um corpo sem componentes definidos, formado por fusões. Esse aspeto revela-se marcante na estética pós-humanista, em que o artista explora diversos modos de relacionamento com outros não humanos, em que o corpo, espaço do visível, surge como o portador dessas modificações. Uma estética pós-humanista, como refere Stefan Herbrechter, apresenta-se em duas formas: “it is an aesthetic practice that continues and radicalizes the critique of humanism; and its privileges work that

³ Na conceção mecanicista, largamente teorizada por René Descartes, o corpo assemelha-se a uma máquina ao funcionar como um relógio com a sua subtil mecânica. O dualismo cartesiano é superado em Julien Offray de la Mettrie (*L'Homme Machine*, 1748) através de uma visão monista do homem-máquina, onde a alma pertence a parte sensitiva do corpo. Nesta continuidade pode inscrever-se a figura do cyborg ao representar uma rutura do dualismo homem e máquina, este ser híbrido rompe simbolicamente com os dois. Esta fusão, segundo Haraway, permite representar um modo de relações com a tecnologia, porque enquanto subjetividade múltipla e liberto de fronteiras, o ciborgue incorpora essas constantes e, por vezes, indetectáveis conexões.

takes the idea of postanthropocentrism and non-human art seriously, sometimes even literally”⁴ (Herbrechter, 2016:45). É precisamente o que as artistas Marion Laval-Jeantet, Patricia Piccinini e Iris Meinhardt nos mostram nas suas criações.

O centauro em Marion Laval-Jeantet

Os trabalhos da artista Marion Laval-Jeantet, assimilados num amplo projeto nomeado *Art Orienté Objet*, contam com a participação de Benoît Manguin. O projeto alarga-se às instalações, vídeos, fotografia e performance e gravita em redor das ciências, como a biotecnologia e a etiologia, ao questionar as condições da nossa existência e consciência do mundo. Os artistas exploram, por exemplo, a relação com os animais nomeadamente a transgressão da barreira das espécies e muitos dos seus trabalhos integram-se na bioarte. Esta última abarca as produções artísticas onde intervêm técnicas capazes de modificar o património genético das espécies e de alterar as características de seres vivos, sejam eles seres humanos, animais, vegetais ou microrganismos. Por essa razão, os artistas trabalham habitualmente em equipas pluridisciplinares.

A 22 de fevereiro de 2011 em Liubliana, Marion Laval-Jeantet apresenta uma *performance* intitulada: “Que le cheval vive en moi”⁵, na qual lhe é injetado soro de sangue de cavalo⁶. A experiência levou três anos até se realizar, durante esse tempo Marion Laval-Jeantet trabalhou com laboratórios de forma a tornar o sangue do cavalo compatível com o sangue humano. Após 20 minutos da perfusão, realizaram-lhe uma análise ao sangue para demonstrar a presença equídea nos marcadores de antígenos do corpo humano.

⁴ “É uma prática estética que continua e radicaliza a crítica ao humanismo; e privilegia o trabalho que leva a sério a ideia de pós-anthropocentrismo e da arte não-humana, às vezes até literalmente” (Minha tradução).

⁵ Esta performance pode ser integrada numa linhagem, nomeadamente, com artistas como Joseph Beuys, que em 1974 em *I Like America and America Likes Me* ficou enclausurado numa cela com um coiote durante 3 dias para reatar a relação entre homem e animal.

⁶ Consulta de imagens da performance da artista em https://we-make-money-not-art.com/que_le_cheval_vive_en_moi_may/. A performance pode ser visionada em https://www.youtube.com/watch?v=yx_E4DUWXbE&t=14s (consultado em 22/12/2023).

A artista publica um artigo, umas semanas após a sua performance, no qual relata as modificações sentidas depois de ter recebido o outro no seu corpo: nervosismo, uma sensação de poder, uma grande inquietação e emotividade, não sentidos separadamente, mas num mesmo momento. A artista na sua vivência de uma alteridade explica que “L’Autre est, dans l’expérience Que le cheval vive en moi, l’Hybris, la démesure, sans laquelle *Diké*, la justice des hommes ne saurait exister. L’Autre prend dans l’acte artistique la valeur de la figure qui manquerait à la conscience humaine pour envisager son devenir”⁷ (Laval-Jeantet, 2011: 157). A fim de completar o seu devir-cavalo, a artista colocou próteses, para criar uma familiaridade morfológica e facilitar a interconexão. A homologia corporal – como estar a mesma altura do que o cavalo – permitiria uma comunicação comportamental e emocional.

Esta performance, clara rejeição do antropocentrismo, mostra uma nova forma de coabitação e copresença entre o humano e o animal, já não somente simbólicas, como na figura mitológica do Centauro aqui invocada, mas real, em que as subjetividades instáveis afetam o vivido físico e psicológico do ser híbrido. A possibilidade de intercambiar o ADN entre espécies distintas transbordou os limites da ciência, por esta razão, a criatura híbrida marca uma presença assídua na arte pós-humanista. Todavia, essa presença já não é somente iconográfica ou simbólica, apodera-se antes de um corpo físico. A arte sempre beneficiou dos avanços científicos e tecnológicos para, por exemplo, melhorar materiais ou procedimentos. Todavia, a natureza dessa relação alterou-se na arte pós-humanista; a ciência e a tecnologia alcançaram uma presença e um protagonismo tão marcantes quanto controversos. Em consequência, as obras de arte ou as manifestações artísticas extrapolam o campo da estética e convocam desafios de natureza moral, jurídica ou ainda cultural. O fascínio pelo ser híbrido deve-se, não somente a sua exequibilidade, como também a uma das ideias centrais do pós-humanismo: a abertura à alteridade. Não se trata da anulação do Outro nem de subsumi-lo (o que eliminaria a alteridade), mas sim alcançar uma relação de igualdade com o animal e compreendê-lo numa perspectiva pós-antropocêntrica, não somente pela linguagem corporal, através do aumento protético, mas também pela experimentação da sua natureza.

⁷ “O Outro é, na experiência *Que o cavalo vive em mim*, o *Hýbris*, o excesso, sem o qual *Diké*, a justiça dos homens não pode existir. O Outro toma no ato artístico o valor da figura que faltaria à consciência humana para considerar o seu futuro” (Minha tradução).

As criaturas de Patricia Piccinini

A artista australiana Patricia Piccinini⁸ recorre a uma ampla gama de meios tais como o vídeo, a instalação, a fotografia e a escultura, entre outros. Todavia, uma das suas preocupações centrais e comuns nas suas produções artísticas centra-se a biotecnologia, nomeadamente, no corpo redefinido pelas ciências e o seu impacto no outro. Integrada numa estética pós-humanista, ela demonstra profundas preocupações com a relação homem/animal: “The idea that we, as humans, are uniquely and fundamentally different from other animal is a cornerstone of how humans have traditionally seen themselves”⁹ (McKay, 2018:3). A arte animal para a artista permite reconhecer que o nosso lugar no mundo é menos supremo do que gostaríamos de pensar. As suas esculturas hiper-realistas, em silicone, transmitem, igualmente, as inquietações em torno da bioética e ajudam a visualizar possíveis distopias. A artista questiona o nosso futuro como seres humanos, e levanta questões sobre as relações interespécies.¹⁰

Numa instalação intitulada “Humanimal”, a artista expõe seres transgênicos, homem-animal, da qual faz parte a escultura *The young family* (Figura 1), convidando-nos a partilhar um momento de uma recém-mãe com as suas crias. No corpo materno, reconhecemos a presença do animal, como os pés de símios entrelaçados com traços humanos, os olhos, as sobrancelhas ou as rugas. Esse corpo envelhecido e cansado, com um olhar triste e a postura recolhida, transmite uma certa renúncia que contrasta com a vivacidade das crias. Essas criaturas, segundo a artista, poderiam ser o produto da bioengenharia para o uso de xenotransplantes. Patricia Piccinini coloca desta forma a viabilidade destes seres, não na periferia do mundo ou num espaço longínquo escondido da nossa vista, nem como o fruto do acaso

⁸ Ver: <https://www.patriciapiccinini.net/>, consultado em 22/12/2023.

⁹ “A ideia de que nós, como seres humanos, somos única e fundamentalmente diferentes dos outros animais é a pedra angular de como os seres humanos tradicionalmente se veem” (Minha tradução).

¹⁰ Em relação aos trabalhos de Patricia Piccinini, Maria Sofia Biscaia salienta que “Her posthuman animal-like families invite reflections on the origins of their unexplained transformation: whether it was achieved by an evolutionary process towards an animal state or was the product of genetic manipulation.” [“As suas famílias pós-humanas semelhantes a animais convidam a reflexões sobre as origens da sua transformação inexplicável: se foi alcançada por um processo evolutivo em direção a um estado animal ou se foi o produto de manipulação genética”. Minha tradução] (Biscaia, 2019: 28).

ou da intervenção divina, mas sim num futuro próximo e como resultado da vontade humana. A escultura levanta questões éticas: estes seres teriam o único propósito de salvar vidas humanas, mas seriam, irremediavelmente, condenadas à morte depois de cumprirem a sua função. Desta forma, prolongariam a supremacia do homem em relação ao animal, numa tentativa de preservar uma espécie em detrimento da outra.



Figura 1. *The Young family* (2002).

Foto: Cortesia da artista, Tolarno Galleries and Roslyn Oxley9 Gallery.

recém-mãe com as suas crias. No corpo materno, reconhecemos a presença do animal, como os pés de símios entrelaçados com traços humanos, os olhos, as sobrancelhas ou as rugas. Esse corpo envelhecido e cansado, com um olhar triste e a postura recolhida, transmite uma certa rendição que contrasta com a vivacidade das crias. Essas criaturas, segundo a artista, poderiam ser o produto da bioengenharia para o uso de xenotransplantes. Patricia Piccinini coloca desta forma a viabilidade destes seres, não na periferia do mundo ou num espaço longínquo escondido da nossa vista, nem como o fruto do acaso ou da intervenção divina, mas sim num futuro próximo e como resultado da vontade humana. A escultura levanta questões éticas: estes seres teriam o único propósito de salvar vidas humanas, mas seriam, irremediavelmente, condenadas à morte depois de cumprirem a sua função. Desta

forma, prolongariam a supremacia do homem em relação ao animal, numa tentativa de preservar uma espécie em detrimento da outra.

Em *Teenage Metamorphosis* (Figura 2), uma criatura humana e animal partilha com o espetador uma situação comum: está deitado numa toalha com um rádio e um livro – a *Metamorfose* de Kafka (Kafka, 2017) –, longe de ser inocente, a escolha da *Metamorfose*, relembra-nos o personagem Gregor transformado num inseto que morre em consequência da incompreensão e rejeição da sua família perante a sua nova condição. Numa outra escultura intitulada *The bond* (Figura 3) a artista responde a esse risco, ela segura maternalmente a criatura no colo. Como a artista sublinha, *Frankeistein* de Shelley, (Shelley, 2003) representa o ser criado a quem o criador recusou a paternidade e o afeto, ao negar-lhe uma referência identitária traçou a sua tragédia.



Figura 2. *Teenage Metamorphosis* (2017).

Foto: Cortesia da artista, Tolarno Galleries and Roslyn Oxley9 Gallery.



Figura 3. *The bond* (2016).

Foto: Cortesia da artista, Tolarno Galleries and Roslyn Oxley9 Gallery.

Em *The long awaited* (Figura 4), o corpo de uma espécie marítima ameaçada de extinção, o manatim (ou peixe-boi), entrelaça-se com traços humanos e com uma criatura do nosso imaginário coletivo: a sereia. A criatura repousa num banco abraçado por uma criança, na sua inocência e ainda livre de construtos sociais e culturais. Os dois adormecidos, com rostos apaziguados e ligeiramente sorridentes desenharam um quadro ternurento em que o Outro é aceite na sua diferença.



Figura 4. *The long awaited* (2008).

Foto: Cortesia da artista, Tolarno Galleries and Roslyn Oxley9 Gallery.

As criações de Piccinini confrontam os espetadores com subjetividades quase monstruosas. O monstro, segundo José Gil, “é sempre um excesso de presença” (Gil, 1994:75), e não podemos aqui falar em antropomorfização ou animalização porque o corpo teratológico situa-se numa zona de indiscernibilidade. As criaturas monstruosas na arte protegem a humanidade por estarem presas a uma representação estética, iconográfica e simbólica, mas o que a artista insinua é a probabilidade de transbordarem esse plano para o da imanência, e virem a habitar nas imediações do nosso quotidiano.

Se as esculturas de Piccinini nos parecem assustadoras ao primeiro olhar, elas acabam por despertar a nossa empatia ao deixarem transparecer uma nudez e uma vulnerabilidade desconcertante. Apela à aceitação afetiva e emocional do Outro, não baseada em alguma similitude, mas sim na sua radical diferença e estranheza. O que sobressai nos trabalhos da artista e, pouco comum nestas problemáticas, é a presença do amor. Em quase todas as suas esculturas brota o afeto, através de um abraço, de um sorriso ou de um gesto de reconforto. A artista relembra-nos

a necessidade, cada vez mais premente, de continuamente, se não abolir, pelo menos de renegociar fronteiras, através dos afetos.

O zoomimetismo em *Robot Dreams*

Iris Meinhardt, marionetista e coreógrafa, explora nos seus espetáculos as questões do corpo e das subjetividades. Em *Robot Dreams*¹¹, bailarinos interagem com dispositivos robotizados, alguns, simulacros de partes do corpo animal. A encenação cria um espetáculo no qual as fronteiras entre o homem e o animal mecanizado parecem estar completamente desfocadas. As bailarinas integram no seu corpo uma prótese animal: umas asas, a cauda de um escorpião e uma aranha robotizada.

Na primeira aparição, a bailarina, com as asas mecanizadas fixadas no seu dorso, transmite ao seu corpo o movimento ondulatório projetado pelo batimento das asas (Figura 5). Num outro momento, uma bailarina encontra no palco um exoesqueleto de escorpião (Figura 6), apressa-se a procurar um espaço no seu corpo para coabitar com esse membro, até que encontra a sua posição e descobre novas possibilidades, efetuando movimentos de dobramentos e de torção. Num terceiro momento, uma bailarina imita os movimentos de um aracnídeo (Figura 7) enquanto uma outra bailarina está sentada num canto do palco, imersa no seu dispositivo móvel. Esta última evoca a outra atitude possível perante a diferença: a impassibilidade e a condenação do outro a invisibilidade.

¹¹ Disponível em <https://vimeo.com/286536385>, consultado em 22/12/2023.



Figura 5. *Robot Dream.*

Foto: Michael Krauss. <https://www.meinhardt-krauss.com/galerie/25192/robot-dreams.html>.



Figura 6. *Robot Dream.*

Foto: Michael Krauss. <https://www.meinhardt-krauss.com/galerie/25192/robot-dreams.html>.



Figura 7. *Robot Dream*.

Foto: Michael Krauss. <https://www.meinhardt-krauss.com/galerie/25192/robot-dreams.html>.

Falemos de zoomimetismo, conceito, largamente tratado, pelo etólogo e filósofo Roberto Marchesini e que nos reenvia para a imitação do animal pelo humano: “human imitation of animals is grounded in meticulous observation of animal behaviors and deeply influences human behavior and culture”¹² (Marchesini, 2022:176). O comportamento animal reproduzido pelas bailarinas neste espetáculo relembramos as danças rituais. Nestas, o ser humano, através de uma máscara e mímica do animal, narra uma história e experimenta a ligação com o transcendente, como afirma Ieda Tucherman na sua *Breve história do corpo e de seus monstros*:

¹² “A imitação humana de animais baseia-se na observação metódica de comportamentos animais e influencia profundamente o comportamento e a cultura humana” (Minha tradução).

Ora, o que a dança ritual expressa, na sua função de integração do cosmos, é um radical hibridismo da figura humana, que se tornará posteriormente insuportável para uma cultura que só saberá pensar-se a partir da separação radical entre natureza e cultura, onde o comunismo do corpo não fará nenhum sentido (Tucherman, 1999: 29-30).

No espetáculo de Iris Meinhart, as máscaras substituídas por próteses estabelecem uma ponte entre humano, animal e tecnologia e, através de um processo metonímico, cada prótese incorporada pelo corpo, invoca o animal em si. Segundo Marchesini, o zoomimetismo não se cinge a uma mera reprodução gestual ou comportamental, mas afirma-se antes como um espelhamento. Efetua-se uma passagem entre o animal imitado e o imitador, que não se resume a uma adição de predicados, mas sim a uma alteração no ser que imita. O espetáculo permite às bailarinas e aos espectadores, através do devir- animal, viver experiências estrangeiras desenhadas por novas configurações espaciais onde se opera um *continuum* entre homem e animal. O uso protético, aliado com o zoomimetismo, altera a nossa ligação com os animais ao destronar o antropocentrismo e concretiza um diálogo com o animal, capaz de viabilizar uma redescoberta, através da dança, da nossa filiação e coevolução.

Conclusão

Os trabalhos apresentados tendem a resgatar uma relação de igualdade com os animais, através de uma arte que se quer, não inofensiva, mas interventiva, porque, por um lado, desperta consciências sobre as profundas mutações pelas quais a sociedade está a passar e, por outro lado, levanta questões éticas pertinentes, em relação à nossa responsabilidade perante os animais e outras espécies que poderão vir a nascer.

A nossa identidade, já não é fixa, nem hermética, mas sim mutável, flexível e aberta; construir-se-á através de outras subjetividades, como a do animal, por diferentes processos: – Seja pela integração da alteridade em Marion Laval-Jeantet, o apelo à responsabilidade e ao amor em Patricia Piccinini e a redescoberta das nossas afinidades em Iris Meinhardt. Em todos os casos, trata-se de uma identidade processual constituída por uma pluralidade irreduzível à binariedade, que favorece o encontro de mundos diferentes e privilegia

relações de correspondência, de reciprocidade entre o humano e o animal. Para Dominique Lestel trata-se de permitir uma “intoxicação”: “ Un humain se caractériserait donc par ses capacités à s’intoxiquer avec les autres êtres vivants et à intoxiquer ces derniers. S’intoxiquer, c’est transformer ses comportements, son rapport au monde, aux autres et à soi en absorbant une substance étrangère ”¹³ (Lestel, 2009:12). Redescobrir uma nova forma de se relacionar com os animais em que as diferenças, ricas e construtivas, se transformem em movimentos e passagens em vez de redutoras e estéreis fronteiras¹⁴.

¹³ “Um ser humano caracterizar-se-ia, portanto, pela sua capacidade de se intoxicar com os outros seres vivos e de os intoxicar também. Intoxicar-se é transformar os seus comportamentos, a sua relação com o mundo, com os outros e consigo mesmo, absorvendo uma substância estranha” (Minha tradução).

¹⁴ Dominique Lestel esclarece: “[...] ce modèle n’est pas aussi étrange qu’il paraît à première vue. C’est en effet celui qu’on retrouve dans la plus grande partie des cultures traditionnelles dans le monde. Il ne s’agit pourtant pas de revenir par exemple à des formes de chamanismes plus ou moins modernes, mais d’inventer la version contemporaine d’une vision des relations homme/animal qui n’a plus besoin d’enfermer l’homme dans des frontières hygiéniques plus ou moins drastiques.” [...] este modelo não é tão estranho quanto parece à primeira vista. É o que se encontra na maior parte das culturas tradicionais do mundo. No entanto, não se trata de voltar, por exemplo, a formas de xamanismo mais ou menos modernas, mas de inventar a versão contemporânea de uma visão das relações homem/animal que já não precisa de fechar o homem em fronteiras higiénicas mais ou menos drásticas. Minha tradução]. (Lestel, 2009:12).

BIBLIOGRAFIA

- Biscata, Maria Sofia Pimentel (2019), *Loving monsters-the curious case of Patricia Piccinini's posthuman offspring*, *Mufacturing monsters*, Nordlit 42, pp. 27-45.
- Braidotti, Rosi (2013), *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press. Gil, José (1994), *Os monstros*, Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- Haraway, Donna (2016), *A Cyborg Manifesto science, technology, and socialist – feminism in the late twentieth century*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Herbrechter, Stefan (2016), *Posthumanism and Aesthetics*, *The Bloomsbury Encyclopedia of New Media Art – History and Theory*.
- Kafka, Franz (2017), *A Metamorfose*, Lisboa, Editorial presença.
- Latour, Bruno (1997) *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte.
- Laval-Jeantet, Marion (2011), "Interspécificité: à propos de Que le cheval vive en moi", *Multitudes*, n.º 47, pp. 152-157.
- Lestel, Dominique (2009), "Oublier la frontière homme/animal", *Carnet PSY*, n.º 140, pp. 26-28. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2009-9-page-26.htm>, consultado em 22/12/2023.
- Marchesini, Roberto (June 2022), "Zoomimesis: how birds taught us that we can fly", *Journal of Posthumanism*, volume 2, n.º 2, pp. 115-124, London, Transnational Press.
- McKay, Peter (2018), *Curious Affection catalogue*, Brisbane, GOMA.
- Meinhardt & Krauss, *Cinematic Theater*, disponível em <https://www.meinhardt-krauss.com/seite/406214/mitwirkende.html>, consultado em 22/12/2023.
- Pirson, Chloé (2013), *Art Orienté Objet : Marion Laval-Jeantet & Benoît Mangin*, Dijon, Les Presses du Réel.
- Shelley, Mary (2003), *Frankenstein*, London, Penguin Classics.
- Tucherman, Ieda (1999), *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Veja.

*On environmental apocalypticism:
the historical, theological and philosophical
context of catastrophisms*

João N. S. Almeida
Universidade de Lisboa

Current scientific expertise and consensus regarding predictions and expectations for the current global climate trend and the problems that can arise from it in the future are honest and credible and this paper does not aim to bring about any question as to that. Far-fetched conspiracy theories of large-scale devious scientific scams cannot find sensible ground in legitimate hard data, credible scientific extrapolation and the legitimate call to action regarding man-induced climate change that mainstream climatology brings to us. But a reflection can be made on what such a cluster of ideas, regarding climate catastrophism, represents, particularly how they may involve a deeper and not always discernible ethos. This endeavour belongs not to the terrain of the hard sciences but to the humanities — particularly to history and philosophy of science, among other disciplines. As we reflect on this very present and pervasive concern that afflicts the contemporary

psyche, we find a topic that fits well into the proposed thematics of the congress *Return to animality: theoretical perspectives, cultural approaches and artistic manifestations*, specifically on how it relates with imaginations of apocalypse and post-human mythologies. The main aim of this paper is thus to incite the humanities to take an important role in the current debate about man-induced climate change, mostly for three reasons: (1) there is a history of end-of-the-world beliefs to which the dominant sect of the current environmentalist movement, whether it is right or wrong, belongs, (2) scientific fact is not the same as scientific interpretation and intention — a specific point that the humanities have been familiar with, namely during the last century throughout the works of Karl Popper and Thomas Kuhn, to name just a few (Cf. Popper, 2002: 3-27; Kuhn, 2012: 41-58) and, lastly, (3) there is also a history of belief in post-Illuminism man-made social planning endeavours where the proposed solutions to climate change fit in.

Let us start by pointing out that the current dominant trend of the environmentalist movement related to climate change seems to be inherently alarmist, as it tends towards not only straight catastrophism, but also seems to be rooted in apocalyptic belief. Reiterated calls to action, beginning in the last two decades of the XX century, have been increasingly more intense and dramatic (Cf. Milman, 2023; New York Post Editors, 2021), and we do not intend to question here whether this apocalyptic belief is scientifically held rightly or wrongly, but merely to establish the tradition of thought and culture where it may be inserted. The scenario put forward by most versions of that contemporary movement, including those sanctioned by international and reputable institutions, is that climate change is an existential threat to our own survival. In the 2022 report of the United Nations sponsored Intergovernmental Panel on Climate Change it is stated that “global warming, reaching 1.5°C in the near-term, would cause unavoidable increases in multiple climate hazards and present multiple risks to ecosystems and humans”, that “the rise in weather and climate extremes has led to some irreversible impacts as natural and human systems are pushed beyond their ability to adapt”, and that “beyond 2040 and depending on the level of global warming, climate change will lead to numerous risks to natural and human systems” (United Nations. Intergovernmental Panel on Climate Change, 2022: 13, 9, 14). Now this seem to configure an eschatological mindset where the end of times as we know them is upon us — again, we will not get into details on how there are large scales of difference between propaganda and actual studies, for this is not at all an analysis meant to dissect arguments for and against actual end-of-the-world scenarios, as there are plenty of platforms

for that scientific inquiry. But as far as we can see, the end of the world scenario as put forward to the general public by its proponents is not strictly speaking a fact. On closer analysis, scientific predictions do not specify this: they say that (1) a certain situation is likely to exist, one that may result in additional difficulties for the ecosystems of some species, including ours, but not necessarily to all, (2) that a projected temperature rise has both certain outcomes but also uncertain ones and (3) that there is a complex rationale to be followed regarding the actions to be taken in response as the maintenance of the ecosystems themselves interact with the current status of human development and well-being in general (Cf. IPCC, 2022, and also the work by the well-known climate apocalypticism skeptics in Lomborg, 2001: 437-545 and Schelenberger, 2020: 247-278).

Thus the current alarmism in the main trend of the climate movement does not reflect, unlike many tend to believe, a statement of indisputable fact but a vast and speculative prediction for the future, the conclusions of which are based on presumptions regarding human life that do not require complex interpretation regarding what one considers ethically most important. It is, in its own right, an exercise in speculation that in no way culminates in an actual “end of the world” — an extinguishment of whatever material conditions provide for our existence — but represents instead a pattern of general assorted data which might likely, although still it might not, result in many social difficulties emerging from changes in the several ecosystems. This is a description that curiously resembles the general uncertainty of economic previsions — which is partly a social science, as we know — much more than straight cause-and-effect predictive scenarios (Cf. Heal & Millner, 2013: 18-19) found in hard science. In this comparison, apocalyptic environmentalism does not fare well, as economic previsions of impending absolute collapses which will put mankind back to the stone age hardly ever, or, actually, never, result or have resulted in such actual results. So it must be established from the start that neither climatology nor economic sciences are as strict and causally determined as, for instance, plain newtonian physics, and it is naive to think that it is the case (Cf. Webster & Sokolov, 1998: 8-9). So if in the area of hard physics a foray into philosophy of science can find narrow, although viable, ground on which to conduct meta-inquiries, in the case of climatology a large amount of overlapping contents with other fields of study can easily be found — from population management theories to history in general, theology, studies of culture, anthropology, philosophy, etc. — that put the results of hard climate sciences into necessary perspective. The IPCC report, in particular, can be described as being in

many ways a document much more about population management than about strict climatology.

As such, it is not possible in this area to listen only to climatologists, as the questions raised overlap that field and foray into others more akin to the humanities. As Michael Shellenberger, an anthropologist, and Bjorn Lomborg, a political scientist, have recently done, it is proposed in this paper that for the generic humanities scholar not engaged in any kind of particular general political belief — that is, for instance, not engaging in specific ideological positions for or against capitalism, the industrial society, or trans-national authorities — nor vocationally or professionally partisan of any particular technical climatological position, the current dominant trend in the environmental movement can be bluntly seen as similar to various instances of apocalypticism throughout various periods of European history, not to mention other cultures. This tradition seems to involve, in layman terms, the belief that the world will end soon, generally because it's our fault somehow, for we are a part of the cause of its eminent or imminent failure. More specific to the medieval trends of what is called millennialism — a pre-apocalyptic stance that prefigures a period of redemption and salvation — is the belief that an earthly resurrection of the lost paradise is achievable for those who are enlightened to follow certain precepts. All of this is relatable to environmental concerns. Let us see how.

Firstly, let's establish some of the pre-conditions for the belief in the apocalypse, as some are universal and others are culturally specific. Believing in the end of times is not an universally feature of culture: it is only possible in a worldview where eschatological beliefs are operative, as in the case of the Judeo-Christian paradigm of western culture, in which most of the apocalyptic trend of the climate change movement was born, was developed is currently active. This stance is contrary to the previously accepted Aristotelian model, composed of an infinite time, with no beginning nor end, as this was generally held throughout the philosophical, theological and proto-scientific forays of the classical era. Let us also point out that all the references made here to concepts and processes related to Christianity (such as beatification, guilt, the Garden of Eden, etc.) are in no way intended as cheap attacks that might reflect some sort of disguised atheist supremacy political stance: most of us are culturally partisans of the same mental rites of this religious tradition. So, although describing and categorizing the environmental scientific concerns as both apocalyptic and millennialist, ultimately rooted in religious world views, is not meant to be disparaging at all, I'm sure many scientists might find that hard

to believe, given that they take their method as solidly grounded in observation of data and logical sound deductions. But, alas, as observation is not interpretation, and end of world beliefs do have a history, let us take a brief look at that history, particularly regarding the millennialist trends in the European Middle Ages.

Secondly, let's look at a brief panorama of the universal history of eschatological beliefs part from the Western and European context. It can be said to start with Zoroastrianism (as referenced in Cohn, 2001: 77-104 and in Weber, 2000: 39-40), forming the basis of many monotheistic precepts that came to be the building blocks of the abrahamic religions, amongst which we can find the classic dualities of heaven and hell, good and evil, and, relevantly, of beginning and end, namely, of time and existence. These binary concepts are necessary to the possibility of messianic roles, with the appearance of enlightened individuals that show us the formulas of purification and salvation, such as the ones postulated by medieval millennialism — by prophets and priests — and by modern apocalyptic environmentalism — by a mixture of social scientists and climatologists. Eschatological beliefs are a major part of Judeo-Christian culture: although the belief in end-of-times and messianic roles can be said to be particularly strong in these cultural expressions, some can also be found in others such as Hinduism, but almost none in Buddhism, and many are certainly abundant in smaller religions – Cohn does a fairly decent and comprehensive job of pointing this out also (Cohn, 2001: 3-118). But from this panorama of history of religion it is clear that the western matrix of both Old and New Testament beliefs seems to be particularly suited for the apocalyptic environmentalism, much more than other systems of faith.

And thirdly, it must also be noted that a worldview that postulates a beginning and an end is mostly theological in nature, and does not belong, in principle, to a purely scientific world-view. Unlike religions literally or analogically do, physical science can attest with more or less certainty the age of the physical world, but it cannot comment on the beginning of existence itself, for this is a philosophical question exterior to science. As for the end of the world, the physical world, it is categorically even less certain to precisely establish it; even if current theories that point to the so-called infinite expansion seem probable, it is not easy to point out exactly where the “end” lies in that timeline (Cf. Horgan, 2021). Anyway, as said before, throughout universal history, beliefs in end of the world, as cultural and psychological phenomena, are very common, but not universal: but the additional idea that man is partially or fully responsible for the decay and end of the world and can reach salvation

through certain rites is particularly present in Judeo-Christian theology, and that is fundamentally the basis where we see climate change eschatology inserted in.

As for our specific approach to medieval end-of-the-world beliefs and messianic paradigms, although the historian consensus around the presence of apocalyptic beliefs and millennialist religious trends in the western culture throughout the Middle Ages has occasionally been challenged, enough material has been compiled namely by Norman Cohn, Tom Holland and Georges Duby, as well as by the more recent works of Richard Landes, Andrew Colin Gow and David C. Van Meter, to prove that the apocalyptic feel is quite present during the period, among the elites at least. Throughout its history we find a cascade of several prominent apocalyptic prophets, some associated with the church and some heretic or semi-heretic. Joaquin de Fiore (1135-1202) is probably the most relevant one, but earlier precursors Saint Augustine (354-430) and Hildegard von Bingen (1096–1179), as well as later authors such as Fra Dolcino (1250–1307), Girolamo Savonarola (1452-1498), Thomas Müntzer (1490-1525), Melchior Hoffman (1495-1543), and John of Leiden (1509-1536).

De Fiore's work, particularly his commentary on *The Book of Revelation*, is considered a germinal production of early medieval apocalypticism. The sense of urgency and a desire for universal preaching is palpable: "I have an obligation not to keep silent about the wrath of the Judge so soon to be revealed from heaven upon all the wickedness and injustice of men who are unwilling to do penance for their sins." (Fiore, *apud* Riedl, 2018: 113). In a similar way, Melchior Hoffmann is described as having the same mindset: "The apocalyptic fervour within Strasbourg reached fever pitch at the turn of 1533-1534. Hoffman believed he would be in prison for only six months and then the new epoch would be ushered in with his release." (Depperman, 1987: 305) This stance of the medieval prophet regarding the end of times and the need to repent is all too similar to the ethos that animates the contemporary climate activist: the duty and obligation to warn about the eminent day of judgment and to cleanse the world of spiritual, in the theological case, and physical, in the climatological case, sins. In the former, the offense is to the divine itself; in the later, secularized, it is to the planet, often formulated as almost a living entity. The sense of urgency is preeminent in both.

Luciano Savaranola, contemporary to Hoffman, developed this sense and its consequences both to apocalyptic preaching and to the correct way of repenting: the tribulation will inevitably come, but without a fixed date in which to occur

— similarly to the very flexible dates often given by climate alarmists regarding points of no return in terms of human action on the environment — and it is not admissible to postpone repentance. The time is now:

Believe me that God's dagger will strike, and soon. And do not make a jest of this cito; do not say that it is one of these Apocalyptic citos, which take hundreds of years to occur. Believe me, it will be soon. Believing does you no harm; rather, it helps you in that it makes you turn to penitence and makes you walk in the way of God. Not believing could harm you and does you no good, so believe that the time is near. One cannot say exactly when, for God does not allow it, in order that His chosen ones may be always in fear and in faith and in charity, and keep always in the way of God. This is why I have not told you of a set time, so that you might always do penance and make yourselves pleasing to God, because if, for example, I were to say to men, "The tribulation will come within ten years;" everyone would say, "I can still wait a bit to be converted." It would be tantamount to giving license to evil-doing in the meantime, which would be detrimental. Therefore, God does not want a fixed time to be preached. So, I say this: now is the time for penance (Savoranola, 2006: 74-75).

Norman Cohn's works are some of the most recommendable work on the matter, particularly *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*, dedicated specifically to the medieval millennialist movements, where the author goes through it all: flagellants, military and cultural crusades in order to achieve forgiveness for the earthly sins, pilgrimages, indulgences, and the belief on a perfect equalitarian original state of nature, both in antiquity as in medieval thought. As Cohn argues, this particular branch of Christian doctrine, sometimes dominant in the Catholic Church, sometimes less so, that posits the original, pre-fall Adamic state of creation as eventually recoverable through human means — with dedication to the monastic and regimented way of life preached by Jesus Christ —, alternates with the more pragmatic reading of post-fall creation as requiring the vices and virtues to correct the inherently imperfect and flawed state of the present world. This belief, which includes the later dogma of papal infallibility, could even disregard some of the basic moral precepts of the dominant cultural trends and be used to justify all sorts of ignominies in order to fulfil the earthly paradise, in an ends-justify-the-means mindset. It is not unwise to believe that both religious millennialism and modern secular environmentalism can adhere to this same sort of logically — or scientifically — justified immorality. As Cohn describes,

According to the Johannine and Sibylline traditions alike, before the Millennium could dawn misbelief had to be eliminated. In a sense the ideal of a wholly Christian world is of course as old as Christianity itself. Nevertheless Christianity has usually remained, as it was in its origin, a missionary religion which has insisted that the elimination of misbelievers must be achieved through their conversion. The messianic hordes which began to form in the eleventh and twelfth centuries, on the other hand, saw no reason at all why that elimination could not equally well be achieved by the physical annihilation of the unconverted (Cohn, 1970: 75).

But apart from the absolutely devious violation of the moral precept of the sanctity of human life, a much more blend breaking of social and ethical contracts can be found in the disregard for private property in general, both in millennialist theology and present climate apocalypticism. In Fra Dolcino, as in many other apocalyptic priests, this is bluntly put, as Jerry Pierce concludes by his reading of the original sources: "This final *status* is identified with the apostolic way of life, stricter than that of the monks with regards to housing and money. Dolcino believed, like other poverty heretics, that the possession of houses by monks was incompatible with true poverty, where one was to have neither possessions nor permanent dwelling." (Pierce, 2012: 120.) Newhauser also points out how the sin of avarice is seen, in the millennialist ethos, as the worldly sin par excellence: material greed, the human consumption of earthly goods and the subsequent extinguishment of resources, are at the heart of typical apocalyptic fears of the time:

The vice of avarice, the sin of worldliness par excellence, was uniquely placed to be one of the leading signs of the approaching end of the world in the tenth century not only because of a changing economic situation or a focus on the vices of the clergy but also, rhetorically, because it had already served that purpose in analyses of the end of the golden age and was transmitted as the most significant catalyst for apocalyptic upheaval in patristic thought and early in the medieval period (Newhauser, 2003: 116).

One must keep in mind that this mindset of guilt is not only related to a need to re-allocate resources or cleanse the souls, but foremost to recalling the notion of the adamic pre-fall state of man, free from personal property and what we today might call consumerism. Naturally, this paradigm leads inevitably to a programmatic endeavour by centralized powers to control human possessions, consumption and autonomy, mostly through the instruments of state sponsored coercion. Medieval millennialism, as pointed out by Cohn, definitely embodies this ethos:

The subtraction of private property from the needs of the community is among these precepts. If the subtraction of private property from the needs of the community is among those precepts of the first trend, cruelty, moral failure, and the destruction of parts of creation — materially, either goods or lives, but not spiritually. It was agreed by most of the later Fathers that inequality, slavery, coercive government and even private property had no part in the original intention of God and had come into being only as a result of the Fall (Cohn, 2010: 192).

The advocacy of these groups, similarly to contemporary apocalyptic environmentalism is not, therefore, merely of a monastic way of life followed by a select few, but in fact points to a worldwide revolution and universal cleansing of souls and bodies — a revolution that is not intended to occur from the bottom-up, but from the top down, as princes, rulers, and, today, governments, heads of state and transnational institutions are called upon to participate in the millennialist mindset:

The sermon also asserted that ‘the work of ending the fifth empire of the world is in full swing,’ and that ‘the spirit of God now reveals to many pious people that a momentous, invincible, future reformation is very necessary.’ The call was for a radical transformation of society in the face of an apocalyptic upheaval. The princes were urged to join, indeed to exercise their power as rulers, in bringing about this change. Müntzer presented himself as the “new Daniel” who would counsel them (Müntzer, 1993: 32).

Klaus Depperman, commenting on Hoffmann’s apocalyptic preaching, discovers how economic conditions have complex relations to and between several different social classes, but how, in times of crisis, the message of apocalyptic sects becomes particularly powerful and those same classes, fragilized by uncertainty, are easily led to follow a salvation doctrine:

The irrefutable fact that a few members of the patriciate and of the lesser nobility joined the apocalyptic movement does not invalidate the argument that the movement was caused by a grave economic depression. In almost all times of crisis some members of the ruling class have come to doubt the validity of their traditional values and have worked against their own “class interest”. Also the idea that man is simply homo oeconomicus, quite rationally concerned with his material interests, cannot be applied to the men of the sixteenth century for whom fear of God and the Last Judgment constituted spiritual realities of enormous power. The apparently endless poverty being suffered by a large part of the population and also the equally insoluble

conflict between the pro-Catholic policy of the Habsburgs and the urgent need for radical church reforms created a sense of despair and uncertainty amongst members of the middle and upper classes. They were thus prepared to accept the idea of a radical transformation of the world, even though they were not themselves the immediate sufferers from the economic misery" (Hoffman, *apud* Depperman, 1987: 327-328).

Even more explicit is the reference found in Umberto Eco's short essay on millennialism: although feebly supporting himself on the arguable idea that after the fall of the Roman Empire there was a period of collective "waiting" for a grand vision of centralized culture and authority that the Catholic Church had yet to replace, Eco directly links the mythical Land of Cockaigne with our present 21st century capitalist landscape, and points out how contemporary environmental apocalyptic prophecies ring true:

The Fathers had conceived of history as a movement from the Incarnation to the Last Judgment and the heavenly Jerusalem, but such a temporal expanse was felt as a period of expectation, not of action. It seems that, after the fall of the Roman Empire and at least for five centuries, people felt that nothing could be done but wait. They dreamt of a Land of Cockaigne—without knowing that 1000 years later their posterity would have it and call it McDonald's (one of the reasons why present ecologists are making their persuasive prophecies on the end of our world). But Cockaigne was precisely the object of a dream because nobody at that time was able to conceive of wealth as something that could be produced (Eco, 2003: 132).

Cohn's further description also links the anger and fury of millennialist sects directed toward private accumulation of wealth and prosperity per se with contemporary anti-capitalist trends in Western culture:

In the minds of the apocalyptic sectarians of the twelfth and thirteenth centuries the rich layman was already undergoing the metamorphosis which in course of time was to transform him into the Capitalist of twentieth-century propaganda: a being truly demonic in its destructiveness, its cruelty, its gross sensuality, its capacity to deceive and, above all, its near-omnipotence (Cohn, 2010: 101).

Such a rejection of the material world itself and the accumulation or consumption of its goods seems to be at the heart of both millennialist trends and environmentalist concerns: both mindsets are dominated by repulsion of progress and bodily

consumption, as well as the fear of contamination of nature, the edenic state of creation, by human vice and flaw. Furthermore, this totalitarian worldview, brought about by the ethos of global salvation, is found in both social planning utopias of the 20th century and contemporary environmental apocalypticism, both in their destructive fixations as well in the material and spiritual rebirth that they held, as Eugen Weber points out:

We have to put this assessment in perspective. It was eschatological millenarianism, both in its long tradition and in its contemporary nineteenth-century manifestations, that inspired secular millenarianism and provided its war cries, not least the idea of a radical solution to the age-old struggle between good and evil. Owen spoke of socialism as the "Millennium in practice," and he used the phrase for the title of one of his pamphlets. His periodical, *The New Moral World*, for a while carried the subtitle "Gazette of the Millennium." That was roughly when Owen's younger contemporary, Shelley, who formed his mind and honed his style on the King James Bible, was writing about the world's great age beginning anew. Man regenerated in a world made new: the themes of John of Patmos and of new Lanark's Owen coincided with those of romanticism and socialism (Weber, 2000: 158).

Now in the case of the present state of environmentalist ideology, although this attitude seems to be guided by a catastrophist and even apocalyptic tone identical to that of other eras in relation to other similar and analogous dimensions and expressions of human activity, today this stance is fully framed in the scientific era, unlike the millennialist mindset. But this current proposal works independently of the legitimate empirical data that current apocalyptic environmentalism may have in support of its argument. Naturally, if we ask the environmental activist if he sees himself as a descendant of the historical apocalyptic traditions, he will perhaps be furious by that suggestion. Surely the comparison between non-scientific based apocalypticism and scientific based theories can be seen as very different and perhaps irreconcilable, for they seem to belong to different domains of knowledge: one more related to faith, superstition and mysticism, and the other to the realm of logic and pure empiricism. But it is not necessarily so: neither in the case of the first is there an absolute exclusion of cause and effect considerations, nor in the case of the second, as we already tried to explain, is there a prediction that points to the end of the world as the actual end of the inhabitable planet. On one hand, we have an empiricism based on the observation of moral decay — which would, according to medieval apocalypticism lead to divine punishments like the plague or the

military instability of the feudal world, the uncertainty of life and the certainty of death — and, on the other hand, the empiricism of the contemporary scientific age, which, based on recording atmospheric temperatures and CO2 concentrations, leads to present environmental apocalypticism. This may be a difference in degree and not in kind, since the law of cause and effect can also be applied in the first case, in the broad sense, and the second case is not exempt from the cultural, theological or psychological forces that posit the apocalyptic ethos. In the first reading, the medieval apocalyptic end of the world results deterministically from what, in theological terms, could be defined as sin, derived from the logic of material decay posited by post-fall teleology; and, in the second reading, hard scientific data subjected to extrapolation is used to justify a certain masochistic *jouissance* on imagining the end of the world and narcissistically believing that a messianic bunch of chosen few have the power to evangelize and redeem mankind, to use a more plain Freudian stance. Also, to call the same apocalyptic process active today in environmental catastrophism the “end of the planet” seems to be of a very subjective and anthropocentric arrogance: the end of the planet, thus described in those terms, is in fact the end of man’s planet, the end of the planet for man.

Thus the familiarities between current apocalyptic environmentalism and medieval millennialism, both in its apriorisms as well as their main ethos are, at this point, clear and both can also be described, in more blunt terms, as an exercise of Western tragedy, a narrative tradition that rejoices in imagining ways of human suffering, namely ways in which the world may end, and which intends to achieve redemption by conjuring up purifying formulas of body and spirit that will save us. These inclinations can be read according to several hermeneutic traditions, part of the larger canon of the humanities: the classical, the theological, the modern — Nietzschean, Freudian, etc. All of these aspects of modern day apocalypticism are part of a larger corpus that didn’t just come about with the advent of contemporary environmental alarmism, and are rooted in deep patterns of behaviour and intellectual dispositions that pre-date our current concerns by the thousands of years.

In conclusion, some points on this very broad subject. In the history of apocalypticism, all proponents of such scenarios were plainly wrong: so far the world has not ended. So perhaps, as previously suggested, there is a kind of mysterious entertainment in indulging in end-of-the-world predictions, one that may involve complex Freudian beyond-the-pleasure-principle roots, that have no room here to be developed. Additionally, when one faces eminent death — and we have a lot of

concrete examples of such situations, whether in disease or in war — one does not behave and react exactly in the manner that climate change activists and people in general are currently reacting to the imminent threat. Anyone that conducted or is willing to conduct such a study on collective or individual reactions to real ascertained imminent death and how they are similar or different from current climate change panic would be much welcome. Finally, this is clearly a topic where the interaction between the humanities and the hard sciences could be much more beneficial than it currently is, not only in determining the difference between fact and interpretation in the field of climatology and population management, which are vast topics by themselves, but also in helping the scientific thought to bear in context its historical placements and the specific roots of its ethos — in this case, the ethos of our own survival and the persistence of our present life, which is but a certain kind of human life.

BIBLIOGRAPHY

- Cohn, Norman (1970), *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages* (Nachdr.), New York, Oxford University Press.
- Cohn, Norman (2001), *Cosmos, Chaos, and the World to come: The Ancient Roots of Apocalyptic Faith* (2nd ed). New Haven (Conn.), Yale University Press.
- Deppermann, Klaus (1987), *Melchior Hoffman: Social Unrest and Apocalyptic Visions in the Age of Reformation*, Edinburgh, T. & T. Clark.
- Duby, G. (2012). *L'an mil*. Paris: Gallimard.
- Eco, Umberto (2003), "Waiting For The Millennium", in R. Landes, Gow & Meter (Ed.), *The Apocalyptic Year 1000: Religious Expectation and Social Change, 950-1050*, Oxford/ New York, Oxford University Press, pp. 121-136.
- Heal, Geoffrey / Millner, Anthony (2013), *Uncertainty and Decision in Climate Change Economics*, Working Paper 18929, Cambridge, MA: National Bureau of Economic Research. <http://www.nber.org/papers/w18929>. Accessed 12 March 2024.
- Holland, Tom (2008), *Millennium: The End of the World and the Forging of Christendom*, New York, Little, Brown Book Group, [distributor] Littlehampton Book Services Ltd.
- Horgan, John (2021), "Can Science Survive the Death of the Universe?"; *Scientific American*, June 16).
- IPCC. United Nations. Intergovernmental Panel on Climate Change. (2002), *Climate Change 2002 Impacts, Adaptation And Vulnerability* (1st Ed), Cambridge, Cambridge University Press.
- Kuhn, Thomas S. (2012), *The Structure of Scientific Revolutions* (Fourth edition), Chicago/ London, The University of Chicago Press.
- Landes, Richard / Gow, Andrew C. / Van Meter, David C. (eds.), (2003). *The Apocalyptic Year 1000: Religious Expectation and Social Change, 950-1050*, Oxford /New York, Oxford University Press.
- Lomborg, Bjørn (2001), *The Skeptical Environmentalist: Measuring the Real State of the World*, Cambridge/ New York, Cambridge University Press.
- Milman, Oliver. (2023), "We are Damned Fools': Scientist who Sounded Climate Alarm in 80s Warns of Worse to Come", *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/environment/2023/jul/19/climate-crisis-james-hansen-scientist-warning>. Accessed 15 January 2024.

New York Post Editors (2021), "50 Years of Predictions that the Climate Apocalypse is Nigh", *New York Post*. <https://nypost.com/2021/11/12/50-years-of-predictions-that-the-climate-apocalypse-is-nigh/>. Accessed 15 January 2024.

Newhauser, Richard (2003), "Avarice and the Apocalypse", in Richard Landes, Andrew C. Gow, & David C. Van Meter (Eds.), *The Apocalyptic Year 1000: Religious Expectation and Social Change, 950-1050*, Oxford/ New York, Oxford University Press, pp. 109-120.

Pierce, Jerry B. (2012), *Poverty, Heresy and the Apocalypse: The Order of Apostles and Social Change in Medieval Italy, 1260-1307*, London/ New York, Continuum.

Popper, Karl (2002), *The Logic of Scientific Discovery*, London, Routledge.

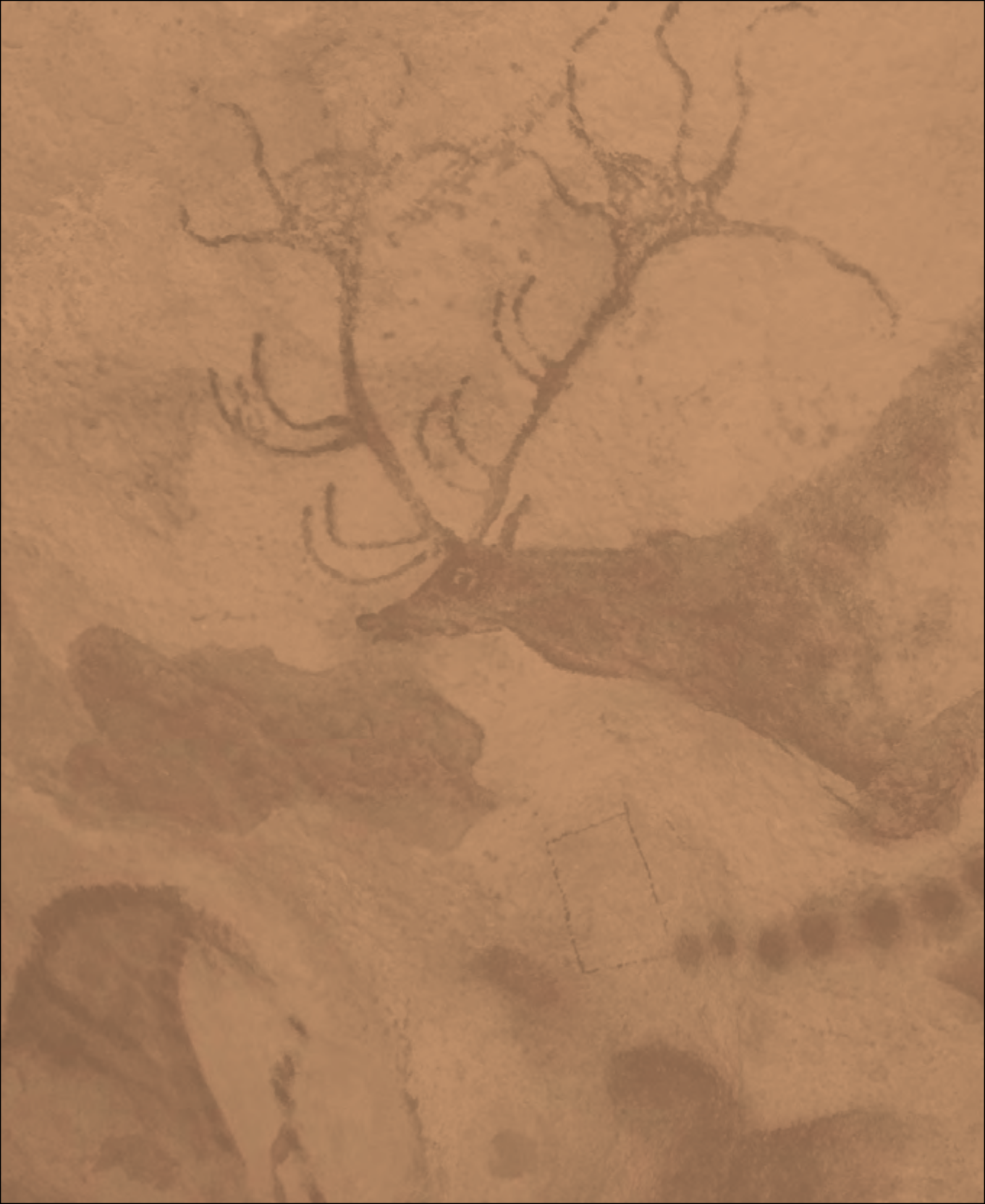
Riedl, Matthias (ed.) (2018), *A Companion to Joachim of Fiore. Brill's Companions to the Christian Tradition*, Vol. 75, Leiden , Boston: Brill.

Savonarola, Girolamo (2006), *Selected Writings of Girolamo Savonarola: Religion and Politics, 1490-1498*, Italian Literature and Thought Series, New Haven, Yale University Press.

Shellenberger, Michael (2020), *Apocalypse Never: Why Environmental Alarmism Hurts us all* (First edition), New York, Harper.

Weber, Eugene (2000), *Apocalypses: Prophecies, Cults, and Millennial Beliefs Through the Ages* (3rd print), Cambridge, Mass, Harvard University Press.

Webster, Mort Davis / Sokolov, Andrei P. (1998), *Quantifying the Uncertainty in Climate Predictions*, Joint Program on the Science and Policy of Global Change Reports.



HORIZONTES LITERÁRIOS

Êxtase, amor interespecífico e retorno à animalidade em Pascal Quignard

Cristina Álvares

Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho

*La vie ne parle pas.
Rien en elle ne signifie
alors que tout en elle halète
ou murmure ou chante*
(Quignard, 2019:171)

Este capítulo aborda o lugar do amor no âmbito da reflexão de Pascal Quignard sobre a animalidade humana, em três passos. O primeiro circunscreve a orientação pós-antropocêntrica do pensamento do escritor, identificando linhas de convergência e de divergência com correntes críticas do humanismo e do antropocentrismo no que toca à relação entre linguagem e vida. O segundo foca a tematização do amor em *Vie secrète* (1998), como uma forma de sair da ordem linguístico-social do mundo humano para se acercar da vida-que-não-fala. O terceiro apresenta duas histórias de amor, envolvendo uma personagem humana e uma personagem animal. Tiradas de dois romances recentes, *Les larmes* (2016) e *L'amour la mer* (2022), estas histórias ilustram a transição, na obra de Quignard, de uma conceção intraespecífica (interhumana), como é a de *Vie secrète*, a uma conceção interespecífica dessa relação íntima, intensa e recíproca a que chamamos amor. Nelas, o amor

configura-se como êxtase: sair da ordem humana do mundo. Retorno ao mundo em que a palavra não era, retorno a si (ao ser-a-si, à ipseidade do vivente), o amor é também retorno à vida animal. Além do valor socialmente e politicamente subversivo, o amor surge aqui como perturbação da ordem do ser.

“Outrora, no início, a palavra não era”: o pós-antropocentrismo quignardiano

Face aos efeitos tóxicos da ação humana sobre o mundo vivo, fenómeno a que chamamos *Antropoceno*, tem-se adensado, desde as últimas décadas do século XX, uma tendência de pensamento, envolvendo ciências, artes, filosofias, direitos, literaturas, que se dedica a repensar a condição humana num sentido pós-antropocêntrico. Isto significa, sucintamente, não reconhecer ao Homem a prerrogativa de dominar e de se apropriar dos outros viventes. O postulado da transcendência do *Logos* preside, na nossa tradição humanista, à legitimação do privilégio humano, onde convergem a matriz greco-romana e a matriz judaico-cristã. E Deus disse: *fiat lux*. E a luz foi feita, diz o Génesis; no princípio era o Verbo, diz o evangelista João; o Homem é um animal dotado de razão, diz Aristóteles. Estas três asserções escoram o logocentrismo ocidental, elegendo a linguagem como critério maior da excepcionalidade humana. “Maîtres et possesseurs de la nature” [senhores e donos da natureza]¹, como dizia Descartes (2011:38), os homens investiram-se a si mesmos do direito de dispor das outras criaturas. Com a revolução industrial e os avanços tecnológicos acumulados desde então, a implementação global do sistema urbano-agro-industrial intensificou a uma escala nunca vista a violência da intervenção humana sobre os restantes viventes (Derrida, 2006:49-52). A industrialização da produção e do consumo instaurou uma sociedade pós-doméstica (Bullier, 2005) na qual os animais domésticos, confinados em instalações de criação intensiva, desapareceram da paisagem rural. Simultaneamente, a urbanização, a desflorestação, a desertificação, a extração, as alterações climáticas, contribuem poderosamente para a deterioração dos ecossistemas, o que constitui a causa principal da extinção das espécies, incluindo a humana, também ela ameaçada pela crise ecológica. A constatação dos efeitos nocivos do domínio

¹ Todas as traduções são minhas.

humano sobre o mundo vivo, aliada ao desenvolvimento da etologia, da genética, da primatologia, ciências que têm vindo a confirmar e a aprofundar a teoria da evolução das espécies de Charles Darwin (Dardenne, 2022: 107), têm reorientado as ciências sociais e humanas, assim como a criação literária e artística, em direções muito críticas do humanismo, da modernidade e do capitalismo. Uma dessas vias críticas desconstrói a clivagem homem/animal e promove a aproximação dos humanos aos outros animais, apoiando-se na descentração² ou mesmo na destituição da linguagem humana³. Tal descentração afigura-se necessária, porquanto o *Logos* é, na nossa tradição humanista, o critério que funda a autonomização do mundo humano em relação ao mundo vivo e traça uma fronteira intransponível entre *Anthropos* e os outros animais, todos incluídos numa única categoria – o Animal (Derrida, 2006: 60-62) – destinada a inverter a imagem humanista – amável, civilizada, sublimada – que os humanos se dão de si mesmos. Outras vias de desconstrução da clivagem humano/animal existem que, assentes também numa reabilitação pós-racionalista da sensibilidade, do corpo, do *pathos* (afeto, empatia, compaixão) não implicam forçosamente uma desvalorização da linguagem e optam antes por uma reconceptualização que lhe retira a prioridade ontológica. Anne Simon, por exemplo, considera a linguagem inerente à matéria viva, ao corpo, à respiração (2021:41-121). O verbo cria, sem dúvida, mas o seu poder criador decorre da sua imanência à vida ou, como ela costuma dizer, da expressividade primordial do vivente (2017:83). *Logos* é um vivente. Já o pensamento pós-antropocêntrico de Quignard é suscetível de se inscrever na viragem contra-linguística (Weil, 2010)⁴, entendendo-se aqui a linguagem como barreira que nos separa da vida e do vivente – desse real que existe para lá da malha significativa e a que o escritor chama *Physis*.

² Em 1789, Jérémy Bentham reabilitou o sensível, ao escrever que a questão essencial a colocar não é saber se os animais pensam ou falam, mas sim se sofrem. A sensibilidade ou sensibilidade alargada, implicando a subjetividade, constitui um critério de encontro e de partilha entre os humanos e os outros animais.

³ Veja-se, por exemplo, o motivo teórico da prisão da linguagem (Jameson, 1972).

⁴ A viragem contra-linguística marca um afastamento ou mesmo uma rutura das Humanidades com o seu legado estruturalista. O estruturalismo, que se torna a corrente dominante no pós-guerra, resulta da viragem linguística, representada por Saussure, Jakobson e Lévi-Strauss que ocorreu ainda na primeira metade do século XX. Fortemente crítico do humanismo (não há sujeito na estrutura, morte do homem, morte do autor), o estruturalismo é *Logos* sem *Anthropos*.

A obra de Pascal Quignard é uma “meditação sem conceitos” (Quignard, 1998:211) em torno do fenómeno humano definido como “du non-parlant qui parle”⁵ [não falante que fala] (*apud* Lapeyre-Desmaison, 2001:102). Quignard narra e comenta experiências humanas, ficcionais e não ficcionais, que escapam à linguagem. O que acontece ao indivíduo quando a linguagem desfalece? São focados e explorados estados e atividades que exigem a *mise au silence du langage* [a linguagem posta em silêncio] (Quignard, 1998:222). É o caso da escrita e da leitura. O vasto texto quignardiano é percorrido por uma reflexão sobre a linguagem, nas modalidades oral e escrita, que sustenta a descentração ou mesmo a desvalorização a que o *Logos* (a Palavra) é submetido na sua obra. A linguagem é fraturada por um dualismo: “Écrire est cet étrange processus par lequel la masse continue de la langue, une fois rompue dans le silence, s’émiette sous forme de petits signes non liés et dont la provenance se découvre extraordinairement contingente au cours de l’histoire” [escrever é um estranho processo pelo qual a massa contínua da língua, uma vez desfeita em silêncio, se esboroa sob a forma de pequenos signos desligados uns dos outros e cuja proveniência se revela extraordinariamente contingente ao longo da história] (2014:204). A escrita é aquilo que, da linguagem, se separa da palavra, ou seja, da língua oral, vocal, grupal (diálogos, conversas, debates, vozeria). A escrita é feita de letras e as letras são átomos que descontinuam e decompõem o fluxo sonoro da comunicação, desafiando, como Penélope, o tecido do *Logos*. A letra é um salto fora da expressão verbal (2007: 429), a letra é um animal (*ibidem*: 430). E é esse *élan* de esquiva ao *Logos* que a literatura acolhe e recolhe. “Ce que le langage oral ne peut dire, tel est le sujet de la littérature” [o que a linguagem oral não consegue dizer é o assunto da literatura] (1998: 222). Escrever é perder as palavras, procurá-las, ter o nome na ponta da língua. Escrever pressupõe o desfalecimento da língua. Cuidar das letras (ler, escrever) subtrai o indivíduo ao grupo e às suas normas, porque desliga⁶ os circuitos linguístico-sociais. *Mise au silence* (da língua falada) e *mise à l’écart* (do indivíduo), a literatura tem um efeito descoletivizante: “Celui qui écrit est celui qui cherche à déga-ger le gage. À désengager le langage. À rompre le dialogue. À désubordonner

⁵ Quignard sublinha que não nascemos a falar. A aquisição da linguagem é uma aprendizagem longa e dolorosa, nunca concluída (per-feita). *Infans* significa o/a que não fala. Em *Le nom sur le bout de la langue*, o autor defende que, na medida em que adquirimos a linguagem, também podemos perdê-la como acontece no lapso ou no êxtase. A sua obra explora as várias modalidades de inconsistência de *Logos*.

⁶ Suspende, desligar, distender em caso algum equivalem a libertar-se. “L’homme ne peut se libérer du langage” (1998: 289). A questão foi desenvolvida mais recentemente em Quignard, 2020a.

la domestication. À s'extraire de la fratrie et de la patrie. À délier toute religion" [quem escreve procura descomprometer-se. Desarticular a linguagem. Romper o diálogo. Insubordinar a domesticação. Extrair-se da fratria e da pátria. Desligar toda a religião] (2002: 117). É precisamente porque quem escreve ou lê se torna *apolis* (2012:316) que a escrita tem um potencial politicamente subversivo: ao suspender os circuitos linguístico-sociais, põe em disfunção os dispositivos de domesticação e de disciplina (língua, família, religião, nação, pedagogia, polícia, tecnologias de controlo e vigilância, etc.) que ditam a pertença, a identidade e o comportamento de cada um/a. Daí a equação *letra, ódio do mito, asocialidade* (Quignard, 1998: 222). A literatura permite ser-a-si (*être à soi*), auto-pertencer-se, estabelecer um vínculo não social (2007: 423). Sendo a letra aquilo que, da convenção, é inseparável do fundo biológico (Quignard, 1995: 47), a sua prática propicia uma reconexão com o mundo antehumano em que "la parole n'était pas" [a palavra não era] (Quignard, 2016:189). Por paradoxal que possa parecer, a escrita é, em Quignard, aquela modalidade da linguagem que fissura a vedação que a própria linguagem, ao capturar a vida humana na sua apertada rede de relações gramaticais, lógicas e sociais, institui entre *Anthropos* e *Physis*.

Na obra de Quignard, abundam as personagens *apolis*, solitárias e taciturnas que distendem os vínculos sociais para se abeirarem desse outro mundo da vida pré-linguística e pré-natal⁷, e assim restabelecerem uma aptidão a ser si mesmo (ipseidade) que é própria do vivente (Derrida, 2006:90-91; Pautrot, 2017: 281). "J'aime infiniment ces plages de silence où je ne suis qu'à moi" [amo infinitamente estas praias de silêncio onde só sou de mim mesma], diz Madame Ladon em *Les solidarités mystérieuses* (Quignard, 2011:49). Mais recentemente, escreveu:

La liberté c'est la préservation de l'isolement personnel originaire. Elle dérive de l'autoenlacement foetal [...]. Cette unité qui est aussi une union avec soi est antérieure à la relation duelle (qui s'instaure aussitôt que la mère nourrit son nourrisson en tendant son sein et en inclinant son regard), antérieure à la relation ternaire par laquelle la grammaire commence (à laquelle on a noblement associé le nom du roi Œdipe), antérieure aux relations plurielles et familiales (soumises et puériles), scolaires (adolescentes et honteuses), collectives (droits et devoirs des citoyens) [A liberdade é

⁷ Quignard lembra insistentemente que os vivíparos têm duas vidas: a uterina e a atmosférica (1998: 380-381). Durante a gestação, a vida é antehumana.

a preservação do isolamento pessoal originário. Ela deriva do autoenlaçamento fetal [...] Esta unidade que é também uma união consigo é anterior à relação dual (que se instaura assim que a mãe alimenta o recém-nascido, dando-lhe o seio e inclinando para ele o seu olhar), anterior à relação ternária pela qual começa a gramática (à qual o nome do rei Édipo foi nobremente associado), anterior às relações plurais e familiares (submissas e pueris), escolares (adolescentes e envergonhadas), coletivas (direitos e deveres dos cidadãos)] (2020a : 13-14).

Consequentemente, Quignard não concebe o vivente humano como sendo essencialmente, imediatamente, prioritariamente, ontologicamente relacional. Ao pôr a tônica na relação do vivente humano a si mesmo (o ser-a-si pré-natal e pré-linguístico), o escritor demarca-se do postulado da ontologia relacional do ser vivo, repetido à exaustão no discurso teórico atual que se dedica a repensar o fenômeno humano menos como falante do que como vivente⁸.

***Vie secrète*: a esfera apolis do amor interhumano**

Além das letras, outras experiências há que permitem ao indivíduo escapar momentaneamente à alienação linguístico-social. Uma delas é o amor. Ora, na tradição de pensamento ocidental, o amor é a relação por excelência. Como compreender então que essa poderosa emoção que une duas pessoas, cada uma imbuída do sentimento de ser- ao-outro, possa ser entendida como uma forma de restabelecer o ser-a-si do vivente não-falante?

Em *Vie secrète*, obra publicada em 1998, Quignard medita sobre o poder que tem o amor de suspender os dispositivos linguístico-sociais. Assente em exemplos medievais do tabu da linguagem, como Tristão e Isolda, Mélusine ou a Châtelaine

⁸ O primado da relação sobre o ser (ou o ente ou o indivíduo ou o sujeito) preside à filosofia de muitos autores contemporâneos de referência. A título de exemplo, veja-se Braidotti, 2019:42, 45; Haraway, 2018: 29; Worms, 2014:86,135; Glissant, 1990:174, 186, 201. Rosi Braidotti, uma das pensadoras mais influentes da atualidade, defende que a vida que escapa à forma de vida humana, *zoé*, é intrinsecamente relacional. Quignard pensa o contrário. Ao primado ontológico da relação, ele contrapõe o princípio do indivíduo *inseccable* (2007: 423). A individualidade é, no mundo animal, extrema, diz ele (2012:17). A individualidade não é a identidade pessoal nem a subjetividade, que são efeitos da linguagem e dos mecanismos de domesticação dos indivíduos pelo coletivo.

de Vergi, o amor é definido como “société à deux contre tous” [sociedade a dois contra todos] (1998: 242). Esta fórmula instaura a singularidade paradoxal da relação amorosa: sociedade sem sociedade. O amor é certamente uma relação, mas uma relação *sui generis* porque subtraída à mediação e à sanção das normas e instituições (família, Igreja, registo civil, matrimónio, união de facto) que regulam a vida coletiva:

(aimer) [...] c'est désobéir à ce qu'il faut attirer ou penser, c'est se désenclaver de la famille ou du groupe. C'est s'asocialiser par rapport à la norme [...] Sortis ensemble de ce monde sont ceux qui s'aiment. Ces deux-là, ils sortent ensemble. 'Deux' sort ensemble (1998: 431, 433). [(amar) [...] é desobedecer ao que é preciso atrair ou pensar, é sair do enclave da família ou do grupo. É assocializar-se em relação à norma [...]. Aqueles que se amam saíram juntos deste mundo. Esses dois saem juntos. 'Dois' sai junto].

Amar é uma forma de vida secreta. A vida secreta preserva um recanto da alma fora da ocupação cultural. Esse recanto da alma ao abrigo de normas e instituições, porção de terreno não cultivado, selvagem, arcaico, assegura que a vida humana não é toda língua, mito, doxa. “De l'origine, de l'a-parlance, de l'abîme, du corporel, de l'animal, de l'insublimable persistant en nous” [Origem, a-falância, abismo, corporal, animal, insublimável persistem em nós] (*apud* Lapeyre-Desmaison, 2001:102). O amor tem um valor subversivo: revolta contra a sexualidade subordinada às exigências e constrangimentos coletivos (demográficos, económicos, políticos, morais), o amor objeta à troca social programada⁹, constituindo um vínculo secreto que desafia o coletivo:

⁹ Quignard dá aqui o exemplo da *fin'amors* como objeção de fundo e forma de resistência às regras matrimoniais e de parentesco ao serviço da linhagem e/ou da Igreja que, à época, conduzia uma luta tenaz contra o poder feudal através da imposição de um novo modelo de casamento.

Le danger que représente l'amour aux yeux de l'entourage familial puis de la communauté sociale ne résulte pas seulement de l'asocialité exclusive de la relation qui polarise les deux corps qui s'aiment au mépris de tous, elle concerne sa beauté lancée comme un défi à la collectivité tout entière (1998 :480). [O perigo que representa o amor aos olhos do meio familiar e do meio social não resulta só da a-socialidade exclusiva da relação que polariza os dois corpos que se amam desprezando tudo e todos, mas diz respeito à beleza lançada como um desafio a toda a coletividade]

Laço antissocial e desdém do mundo, o amor é o que o mito não assimila e a moral castiga com a infelicidade (1998:243). Mas esta reflexão sobre o impacto socialmente subversivo do amor escamoteia duas normas fundamentais. A primeira diz respeito à orientação sexual. Não é que o amor homossexual não seja considerado (ele abunda, aliás, nas obras mais recentes do escritor), mas o amor heterossexual tem, em *Vie secrète*, mais valor, porquanto manifesta a alteridade pura em estado puro: "c'est la relation absolue quand cette relation est hétérosexuelle" [é a relação absoluta quando essa relação é heterossexual] (1998: 326). A segunda norma diz respeito à espécie: o amor é definido como relação interhumana (1998: 243) e dissociado do instinto sexual animal tanto quanto da socialidade humana (*ibidem*, p.466). Mas a produção literária posterior a *Vie secrète* é marcada pela presença mais densa e insistente dos animais, principalmente gatos e cavalos, e, em alguns casos, a aliança que se estabelece entre humanos e animais entra no âmbito do amor. A tematização frequente dos animais faz parte da meditação sobre a animalidade humana, na qual distinguiremos dois tópicos principais, que, contudo, não esgotam o lugar, a função e o significado dos animais na obra de Quignard.

O primeiro tópico, que Quignard desenvolve desde os anos noventa, é a narrativa antropogenética. Reinterpretando resultados da paleoantropologia e da primatologia, o escritor pensa a hominização como cinegetização por via da imitação dos predadores pelos pré-hominídeos e hominídeos (necrofagia, ataque em grupo). Longuíssimo processo de mutações e transições bioculturais, o *devoir predador da presa* desemboca na prática sistemática da caça coletiva que está na origem e constitui o fundamento da forma de vida humana (1995: 36-41; 2014: 89). Na lenta e penosa derivação do humano a partir do e com o animal, concebida como sobre-animalização e não como clivagem ontológica, os grandes carnívoros desempenharam o papel de mestres e de modelos

fascinantes que os pré-humanos (per)seguiram e imitavam, adquirindo assim competências e aptidões predadoras que foram afinando e sistematizando em saberes, técnicas e rituais de caça. No final do Paleolítico, os caçadores tinham exterminado a megafauna. Não obstante, foi com os animais que aprenderam a beleza, a civilização, as manhas, o terror (2012:192). Nesta narrativa antropogenética, dispersa no vasto texto quignardiano e aqui extremamente condensada, não há lugar para o amor. Assentes na relação reversível predador-presa, as interações dos pré-humanos com os predadores são acionadas pela fome: como escapar às mandíbulas das feras, como chegar aos restos da carcaça, como seguir o rasto do animal, como capturá-lo, desmembrá-lo, comê-lo. Num mundo animal regido por assimetrias implacáveis, onde mais não há do que predadores, presas e parceiros sexuais, os que comem e os que são comidos, a relação dos aprendizes de predação com os seus mestres é da ordem do entredevorar-se. E, por muito sedimentada que esteja, no nosso imaginário, a interseção metafórica e metonímica entre caça e amor, a predação imitada não inclui a relação amorosa (o que não significa que a sexualidade humana – a pulsão, o desejo, a sedução, o gozo, o amor – não sejam um derivado da predação, tese que o autor desenvolve em *Le sexe et l'effroi*, obra publicada em 1994, logo anterior a *Vie secrète*).

O segundo tópico são as histórias de amor envolvendo indivíduos de espécies diferentes como as que são narradas em *Les larmes* (2016) e *L'amour la mer* (2022). No primeiro caso, trata-se do amor entre um monge e um gato; no segundo, entre uma princesa e uma égua. Contrariamente ao que acontece na narrativa antropogenética, onde os animais são feras, temos agora animais domésticos ou liminares; e em vez de coletivos específicos (pré-humanos, ursos, lobos, hienas, abutres), os animais são agora personagens individualizadas, únicas. O gato é apenas o gato, mas a égua chama-se Josèphe. São histórias trágicas em que o animal é morto ou suicida-se, deixando inconsolável o homem ou a mulher. Estas narrativas rompem o círculo estritamente interhumano em que *Vie secrète* encerra o amor, acrescentando ao impacto socialmente subversivo a perturbação do *statu quo* ontológico.

Les larmes: o monge e o gato

A história de *Les larmes* passa-se no século IX e é protagonizada pelos gémeos Nithard e Hartnid, filhos do conde Angilbert e de Berthe, filha de Carlos Magno.

Este separou o casal, retendo Berthe na corte e instalando Angilbert e seus filhos na abadia de Saint-Riquier. Nithard sucederá a Éginhard e será o cronista de Carlos o Calvo. Entrelaçando fragmentos das histórias dos gêmeos com outras, o romance convoca várias figuras e cenários do imaginário literário e historiográfico carolíngio e franco, como Roland, Santa Eulália ou os Juramentos de Estrasburgo. Para o nosso propósito, interessa a história do irmão Lúcio, copista na abadia e mestre dos gêmeos. Homem de escrita, logo inclinado à solidão e ao silêncio monástico, Lúcio vive entre os manuscritos e o ensino. Apaixonou-se por um gato, animal nem doméstico nem selvagem, adaptado aos espaços antropizados, mas insubordinado, livre. Homem e animal têm em comum um estilo de vida de compromisso entre dois mundos. Era com impaciência que Lúcio terminava a cópia do dia para voltar à cela e abrir a janela para deixar o gato entrar:

Il n'avait que son chat en tête. Il ne rêvait que de ses caresses, caresses si avides de caresses elles-mêmes, et de ses murmures tièdes, ronflements, cris émusés, ronronnements, blèvements, petites lècheres râpeuses, yeux qui clignent dans l'acquiescement et qui se referment à demi dans le repos et la douceur [...] Ils s'allongeaient tous les deux sur sa paille d'orge recouverte de peaux et ils dormaient ensemble. Le frère plongeait son visage dans sa fourrure. Il y respirait difficilement mais il lui semblait revivre. Ils parlaient ensemble. Ils étaient heureux. Ils s'aimaient. [Não pensava senão no gato. Só sonhava com as suas carícias, carícias ávidas de carícias, e dos murmúrios mornos, do leve ressonar, dos gritinhos amortecidos, do ronronar, do ciciar, das lambidas ásperas, dos olhos que piscam no consentimento e semicerram no repouso e na doçura [...] Deitavam-se na palha coberta de peles e dormiam juntos. O irmão mergulhava a cara na pelagem do gato. Respirava com dificuldade, mas tinha a sensação de reviver. Conversavam. Eram felizes. Amavam-se] (2016:20).

No registo levemente erótico desta passagem destaca-se o detalhe da cara do monge enfiada na pelagem do gato. A sensação de reviver, dormindo nesta posição, apesar da dificuldade em respirar, evoca o limiar entre vida atmosférica e vida pré-natal e pré-linguística, no qual o amor instala o homem. O monge e o gato formam uma sociedade a dois que sai do mundo do *Logos* e acede àquele em que a palavra não era. Tal acesso define o êxtase e é com o êxtase do monge que fecha o romance. Antes disso, porém, a vida secreta será cruelmente desçoçada. Alertado pela imagem do gato que Lúcio desenhara na parede da cela, o abade Angilbert insta-o a renunciar a uma afetividade escandalosa porque

herética, porquanto configura um retorno ao sagrado pagão caracterizado pelo zoomorfismo das divindades (2016: 89). Mas o amor não obedece ao poder e um dia o gato aparece desmembrado e esventrado, pregado à porta da cela pelas quatro patas (2016: 94). Porém, o epílogo desta história cruel e trágica, que encerra o romance, indica que a vida *a-falante* (*Physis*) prevalece sobre o poder assente no *Logos* (*Polis*) e que a indocilidade do vivente encontra uma via para passar entre prescrições, interditos, regras, disciplinas. Afinal, os inúmeros dispositivos de domesticação que compõem cumulativamente a ordem linguístico-social são sem dúvida tóxicos (2018:159-161), mas nem por isso deixam de ser inconsistentes face à pressão pulsional (2016: 84-85). A saída que se oferece a Lúcio retoma o motivo medieval do monge e do passarinho¹⁰ para dar forma narrativa ao êxtase, i.e., à experiência intensa de sair do mundo colonizado pela linguagem. Um dia, o irmão Lúcio, que tinha ido à floresta cortar lenha, foi arrebatado ao ouvir um passarinho cantar¹¹. O seu êxtase durou trezentos anos. Ao regressar, ninguém o reconhece e ele também não reconhece nenhum dos monges que residiam então na abadia. Um manuscrito guardado na biblioteca abacial registava o nome do irmão Lúcio que, trezentos anos antes, tinha desaparecido na floresta (2016: 213). Atónito, Lúcio afirma que lhe parece ter-se ausentado apenas por meia-hora. Perante o curto-circuito temporal do enigmático arrebatamento físico, os monges discutem sobre os regimes possíveis de junção entre corpo e tempo, acabando um deles por evocar a ideia, atribuída aos anacoretas pré-cristãos, de que a alma que escuta a voz de um passarinho é transportada para o outro mundo. Lúcio não toma posição, limitando-se a perguntar-lhes se não teriam, por acaso, visto um gato preto que, tal como ele, teria porventura regressado do outro mundo (2016: 214). Esta pergunta interrompe o debate metafísico dos monges ao introduzir um elemento estranho, o gato, cuja aparente banalidade acentua a impertinência do enunciado. A pergunta ao lado aponta para a lateralidade, o fora de propósito ou mesmo o despropósito do amor, relação que se subtrai às relações. Ao interromper o diálogo, a enigmática pergunta de Lúcio assinala que o amor é inassimilável à circulação de palavras que liga os homens entre si, é aquilo que o grupo não conhece nem reconhece.

¹⁰ Sobre este *topos*, ler Nascimento, 2023.

¹¹ As afinidades entre gatos e pássaros aparecem várias vezes no romance. O gato era irresistivelmente atraído pelo canto dos passarinhos (2016:88); Lúcio acreditava que o gato voltara do mundo dos mortos sob a forma de um melro (*idem*, p.158). Diz-se também que os bútios não cantam nem piam mas miam (*idem*, p.140).

Ao assimilar êxtase e amor (o êxtase como expressão do amor), a pergunta sobre o gato sintetiza a reinterpretação quignardiana do motivo do monge e do passarinho. Ao êxtase como acesso do humano ao divino na atemporalidade da vida contemplativa, Quignard substitui o êxtase como intermitência do *Logos* dando acesso à *Physis*, através do reencontro amoroso do homem e do animal. Nesse sentido, o êxtase configura um sublime retorno à animalidade que é simultaneamente um retorno a si, a ser-a-si.

L'amour la mer: a princesa e a égua

L'amour la mer conta as histórias em fragmentos entrelaçados de um grupo de músicos barrocos, homens e mulheres, em meados do século XVII. Em Quignard, a música, como a escrita, habita o desfalecimento da linguagem (1993:10). Sybille, princesa de Württemberg-Mömpelgard (Montbéliard)¹², território transfronteiriço e bilingue, aprendeu a tocar cravo com um desses músicos, Jakob Froberger. A música era a paixão intelectual da princesa. O prazer que tinha de ficar só a tocar cravo dissipava o desprazer que lhe causavam as obrigações protocolares. A princesa cumpria escrupulosa e obsequiosamente, mas também com desprezo, todos os códigos e deveres sociais que lhe tinham sido inculcados pela mãe (2022: 84-85) e que o seu estatuto de princesa lhe impunha. Suspensão das injunções materno-sociais, a música é a sua forma de vida secreta. Mas, mais do que a música, o que ela amava acima de tudo era a floresta. Espaço da vida selvagem, lugar de ninguém, a floresta acolhe quem procura na solidão e no silêncio escapar à pressão do grupo. É aí, a cavalgar com a sua égua Josèphe, que Sybille experimenta a liberdade e a felicidade autênticas:

Les deux bêtes – le cheval et la princesse –, quand elles étaient vraiment livrées à elles-mêmes, sous le regard de personne, sans songer à quoi que ce soit, sans songer même à songer, ayant quitté toute cérémonie, ayant abandonné tout langage, ayant laissé s'effriter et tomber en poudre toute peur, dans le bruissement des ramures de la forêt, elles respiraient. Une espèce d'envergure revenait, dilatait l'espace, amplifiait les

¹² Sybille (1620-1707) foi casada com Leopold Frederick que liderou a Casa de Württemberg-Mömpelgard entre 1640-1662. O território de Mömpelgard foi integrado na França em 1793 sob o nome de Montbéliard.

poumons, élargissait les naseaux, les narines, les yeux. Elles étaient heureuses [Os dois animais – o cavalo e a princesa – quando verdadeiramente entregues a si mesmas, sob o olhar de ninguém, sem pensar no que quer que seja, sem pensar mesmo em pensar, uma vez abandonada toda a cerimónia, toda a linguagem, uma vez desabado todo o medo, no sussurrar da floresta, elas respiravam. Uma espécie de vastidão voltava, dilatava o espaço, enchia os pulmões, alargava as narinas, os olhos. Eram felizes] (2022: 87).

Como forma de vida secreta, a música, assim como a escrita, proporciona uma satisfação solitária que, tanto no caso de Lúcio como no de Sibylle, é ultrapassada pelo gozo encontrado numa outra forma de vida secreta que é a união (ou relação sem relação) com um animal. É com ele que o homem e a mulher retornam intermitentemente à vida a-falante e ao prazer que daí advém e que é, segundo Quignard, arcaico, infantil, sexual (2020b: 74). A relação-fora-dos-circuitos da mulher e da égua é perceptível na unidade de ambas. O narrador sublinha por duas vezes que os dois animais formam um só: “Dehors elles ne faisaient plus qu’une seule bête, splendide et énorme” [No exterior, formavam um só animal, esplêndido e enorme] (2022:111); “soudain elle sentait tout son corps, l’entière de son corps devenir l’autre corps; un peu de trot; elles étaient une” [subitamente sentia todo o seu corpo, o seu corpo inteiro, tornar-se o outro corpo; um pouco de trote; eram uma] (2022: 190). A unidade da mulher e da égua, fisicamente perceptível, resulta de um processo suscetível de relevar da noção guattaro-deleuziana de devir-animal: a princesa sente o seu corpo tornar-se o outro corpo. Mulher e égua são os-dois-que-sai (no singular), como diz o escritor em *Vie secrète*. Mas aí Quignard falava de congêneres de sexo diferente enquanto aqui, assim como em *Les larmes*, o duo indivisível do amor une dois seres do mesmo sexo e de espécies diferentes. Sibylle e Josèphe sai. Sair do castelo para galopar na floresta, i.e., sair da ordem hierárquica da *Polis* e do *Logos* para se entregar à *Physis* e ser livre, sair de si para ser-a-si, define o êxtase. O gozo¹³ que lhe é inerente configura-o como acesso à noite plenamente sensorial ou *noite sexual* (2007b: 9-10): “Tout à coup Sibylle sentit l’incroyable poussée qui l’emportait. Elle s’abandonna tout entière à l’incroyable poussée qui montait du fond de ses fesses jusqu’au centre de son ventre et elles entrèrent toutes les deux dans

¹³ A similitude entre o êxtase e o orgasmo recebeu expressão poética prestigiosa na literatura mística (*Cântico dos Cânticos*, Santa Teresa de Ávila, São João da Cruz), foi magnificamente representado por Bernini, teorizada pela psicanálise.

la pénombre de la forêt” [Subitamente Sibylle sentiu-se tomada por um formidável impulso. Entregou-se inteiramente ao formidável impulso que subia do fundo das nádegas até ao ventre e entraram as duas na penumbra da floresta] (2022:111). E ainda: “L’amour qu’elles avaient l’une pour l’autre était un amour réciproque. Mais seule Josèphe lui apportait, des cuisses jusqu’au cœur, une énergie que Sibylle ne connaissait que par elle. Il lui fallait la monter pour devenir vivante” [O amor que tinham uma pela outra era um amor recíproco. Mas só Josèphe lhe transmitia, desde as coxas até ao coração, uma energia que Sibylle só conhecia através dela. Tinha de montá-la para se sentir viva] (2022: 199). Sibylle adorava, no olhar da égua, o reflexo do enlevo da cavalgada: o olhar de uma santa em êxtase (*ibidem*, p.191).

A estrebaria, zona liminar entre a floresta e o castelo, é também, para Sibylle, um lugar de vida secreta onde ela reencontra a vida densa, grosseira, sincera que a subtrai imediatamente à servidão protocolar (2022: 190-191). Mas a estrebaria é o lugar e o instrumento da domesticação dos cavalos e do seu orgulho selvagem e, portanto, faz parte do espaço doméstico. É também, neste caso, o lugar onde a intensidade da cavalgada pela floresta se inflete no regime ameno da vida doméstica e familiar. Sibylle vai alimentar os cavalos e falar com eles e, em especial e em francês, com Josèphe. É no estábulo que a princesa cuida da égua grávida, a assiste no parto (2022: 202-203) e tenta consolá-la, em vão, quando o potro morre, dormindo na palha junto dela (*ibidem*: 206). No estábulo a princesa desembaraça-se por amor da sua condição aristocrática. Mas Josèphe acaba por se atirar de uma ravina e morrer e Sibylle é tomada pelo abatimento melancólico (*ibidem*: 212-213).

Contrariamente à história do irmão Lúcio, onde a trágica perda do animal amado é causada pela intervenção punitiva de uma entidade externa, o abade, aqui a tragédia sai de dentro da égua, é o potro que ela pariu e cuja morte sem razão está na origem do seu enigmático suicídio. Tudo se passa à margem do castelo, na periferia do mundo humano ou fora dele, no estábulo e na floresta, sem interferência de qualquer regra ou instituição. É a égua que não suporta o estábulo porque a presença de outros animais e de outros humanos implica uma socialização do amor (quer o da princesa, quer o do filho)? É a sua maneira de recusar a domesticação, a expressão do seu orgulho selvagem? É o amor da mãe pela cria que se sobrepõe ao amor interespecífico? É a *Mahrt*, a mãe das mães, a grande égua de pesadelo (*ibidem*: 203), que não consente em fazer o trabalho do luto? A princesa nunca compreendeu por que razão Josèphe se atirou pela ribanceira abaixo, como

também não tinha compreendido que o tremor de angústia que a percorria no dia fatídico provinha do próprio corpo da égua e não, como havia suposto, da ameaça de outros animais na floresta (*ibidem*: 211). O mistério do sofrimento e do suicídio de Josèphe desafia a racionalidade. A tragédia é interna à esfera animal (da qual a princesa faz parte) e a sua causa não está na ordem e na lei, mas no imprevisível, no acaso, no indeterminado da vida e da morte, na desordem da *Physis*.

Conclusão

O valor subversivo do amor que estas histórias dramatizam não reside no deslocamento da pulsão para fora da esfera da sexualidade socialmente admissível, como acontece na perversão zoofílica, ilustrada em múltiplas narrativas mitológicas e na zoopornografia (de Sutter, 2018:101). O amor interespecífico não implica aqui copulação, mas isso não significa dessexualizá-lo e desertizá-lo. Significa que a pulsão sexual tem vias de satisfação para lá do genital, como Freud e toda a psicanálise teorizaram. Mas Freud e a psicanálise restringiam as vicissitudes da pulsão ao círculo estritamente humano, enquanto estas histórias alargam o círculo a outros animais, neste caso, gatos e cavalos.

No seu ensaio sobre Pascal Quignard, Jean-Louis Pautrot defende que *Vie secrète* marca uma viragem no pensamento do escritor sobre a animalidade humana. Essa viragem consiste na disjunção do amor e da sexualidade (os cátaros são um exemplo da revolta do amor contra a ordem sexual) e na conjugação da sexualidade e do instinto predador dos animais (Pautrot, 2013:84). De facto, Quignard afirma no final de *Vie secrète* que o amor “ne ressortit pas au désir zoologique, ne ressortit pas davantage au lien social” [não releva nem do desejo zoológico nem do laço social] (1998: 466). Mas as obras posteriores mostram que o escritor não se contentou com esta definição duplamente negativa do amor: nem humano (linguístico-social) nem animal, mas uma interseção vazia de ambos. Os dois romances aqui analisados reorientam o amor no sentido da animalidade, ao ponto que, na história de Sybille e Josèphe, o mundo humano, com as suas normas e instituições, o mundo do poder e dos protocolos, não desempenha nenhum papel, não invade nem inibe a vida secreta da princesa e da égua. De terceira via (Pautrot, 2013:84), o amor influiu para o polo animal, definindo-se como sentimento que brota do fundo antehumano da vida. Isso não implica, todavia, que o amor deriva da predação, pois o que mostram estas histórias de amor interespecífico é que há bem mais

na vida animal do que predação e acasalamento; e que esse afeto sublime entre todos, que nos habituamos a pensar como exclusivamente humano e um avanço civilizacional, é afinal imanente à vida animal e irrompe irresistivelmente do fundo arcaico da *Physis*.

BIBLIOGRAFIA

- Bentham, Jérémy (1907), *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Oxford, Clarendon Press [1789].
- Braidotti, Rosi (2019), *The Posthuman Knowledge*, Cambridge, Polity Press.
- Bulliet, Richard (2005), *Hunters, Herders, and Hamburgers: the Past and Future of Human-Animal Relationship*, New York, Columbia University Press.
- Dardenne, Émilie (2022), *Introduction aux études animales*, Paris, PUF [2020].
- Derrida, Jacques (2006), *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée.
- Descartes, René (2011), *Le discours de la méthode*, Trois-Rivières, Échos du Maquis [1637].
- Glissant, Édouard (1990), *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- Haraway, Donna (2018), *Manifeste des espèces compagnes*, Paris, Climats [2003].
- Jameson, Frederic (1972), *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, U of Pennsylvania P.
- Lapeyre-Desmaison, Chantal (2001), *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Les Flohic.
- Nascimento, Aires A. (2023), "Livro das Aves de Lorvão: entre os esquecidos, um livro em busca de integração" in Álvares, Cristina e Sousa, Sérgio G. (eds.), *Limiaros Homem/Animal na literatura e na cultura da Idade Média*, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien, Peter Lang.
- Pautrot, Jean-Louis (2013), *Pascal Quignard*, Paris, Gallimard.
- Pautrot, Jean-Louis (2016), "L'histoire naturelle de Pascal Quignard" in Romestaing, Alain & Schaffner, Alain (dir.), *Histoire(s) naturelle(s) des animaux dans la littérature de langue française (XX^e-XXI^e siècles)*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, pp.273-283.
- Quignard, Pascal (1993), *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, POL.
- ____ (1994), *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard.
- ____ (1995), *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy.
- ____ (1998), *Vie secrète*, Paris, Gallimard.
- ____ (2002), *Les ombres errantes*, Paris, Grasset.
- ____ (2007a), "Qu'est-ce qu'un littéraire ? ", *Critique*, 721-722, pp.421-431.

- ____ (2007b), *La nuit sexuelle*, Paris, J'ai lu.
- ____ (2011), *Les solidarités mystérieuses*, Paris, Gallimard.
- ____ (2012), *Les désarçonnés*, Paris, Grasset.
- ____ (2014), *Mourir de penser*, Paris, Grasset.
- ____ (2016), *Les larmes*, Paris, Grasset.
- ____ (2019), *La vie n'est pas une biographie*, Paris, Galilée.
- ____ (2020a), *Réponse à Lord Chandos*, Paris, Galilée.
- ____ (2020b), *L'homme aux trois lettres*, Paris, Grasset.
- ____ (2022), *L'amour la mer*, Paris, Gallimard.
- Simon, Anne (2017), "Du peuplement animal au naufrage de l'Arche : la littérature entre zoopoétique et zoopoéthique", *L'esprit créateur*, 57, 1, 83-98.
- ____ (2021), *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject.
- Sutter, Laurent de (2018), "Zoophilie", *Artpress2*, 48, 98-101.
- Weil, Kari (2010), "A Report on the Animal Turn", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 21 (2), 1-23.
- Worms, Frédéric (2014), *Penser à quelqu'un*, Paris, Flammarion

Figurativité des corps dénaturés et déshumanisés dans Un animal doué de raison de Robert Merle et Chien Blanc de Romain Gary

Mombo Mihindou Yannick Belfegord

Université Omar Bongo

Introduction

L'ordre de présentation n'est pas dénué de sens. "L'animal et l'homme" ne dit pas la même chose que "L'homme et l'animal". C'est bien du côté de l'animal qu'il conviendra d'envisager ces rapports, en partant du patrimoine naturel pour examiner comment l'animal nous renseigne sur l'homme et sa perception au travers du temps et de l'espace.¹

¹ Appel à communication programmatique du 141e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, université de Rouen 11-16 avril 2016 ayant pour thème : "L'animal et l'homme", p. 2

Notre intervention s'ouvre sur ce propos. Nous partons des trajectoires de la figure éparse de l'animal, dans le roman, pour évoquer une actualité sociale à partir de laquelle se dégage l'empreinte des animaux en désignant une nouvelle ontologie : le " corps animal " et son " animalité figurative " ² Il va de soi qu'énoncer l'animalité sur une réflexion de " retour " favorise implicitement une interrogation sur ce qui a été un " départ ". En quoi l'analyse du retour à l'animalité engage-t-elle une redéfinition de la figuration animale ? Cette question nous instruit l'hypothèse d'un animal dominant qui s'inscrit dans une nouvelle ontologie du corps animal et son décentrement. Elle souligne, par leurs corps, une construction sociale où nous cernons trois (3) manifestations d'une dynamique de l'animalité :

Notre premier axe, intitulé : " Dénaturation obsessionnelle des corps ", nous permet de décrire et comprendre les mécanismes d'inscription des anatomies, animales et humaines, " dénaturées " et " déshumanisées ", autrement dit, les différents emplois liés aux déformations ou métamorphoses des personnages animaux et humains chez nos deux auteurs. Quant au deuxième axe, " L'animal et l'homme : une figurativité des corps en désaccord ", nous permet de saisir toutes les formes de contradictions et d'oppositions qui mettent en conflit les personnages animaux et hommes. Par la figurativité sont prises en charges les marques énonciatives du regard, du silence, du discours, de l'ouïe, de l'olfaction... inscrites dans notre corps. Enfin, le troisième axe, " Des corps déshumanisés : une régression humaine vers l'animalité ", nous oriente vers une dynamique sociale interne aux textes que nous exploitons pour traduire l'effectivité d'un code animalier qui régit les comportements humains, dans des milieux d'expérimentation précis. Sont analysés les espaces-laboratoires et des espaces urbains.

Dénaturation obsessionnelle des corps

Robert Merle et Romain Gary, respectivement dans *Un animal doué de raison* (1967) et *Chien Blanc* (1970), ont en commun l'énonciation d'une dénaturation ontologique ; celle des corps des animaux transformés par des actions expérimentales des organismes scientifiques. En effet, l'obsession de transformer la nature animale

² Entendue comme posture théorique d'une nouvelle désignation et signification du corps-animal dans les études du bestiaire littéraire du XX^e et XXI^e siècle.

s'active dans l'expérience militaire que l'imaginaire de Robert Merle produit. En évoquant ce qui semble une domination totale de l'homme sur l'animal, cette construction figurative nous permet de concevoir un effet de dénaturation. En ces sens, par "dénaturation", nous entendons l'organisation expérimentale d'un mode opératoire visant à détruire, et dont les acteurs demeurent des animaux marins destinés aux tâches d'anéantissement. Le champ destiné à la mise en œuvre des attaques ciblées comporte toute la logique d'un effet de sens présentant les corps des dauphins comme des soldats marins déployés en actants de terreur. De ce fait, l'évocation de cette figuration de la dénaturation de l'animal trouve tout son sens avec les dauphins chez le premier, qui figure chez ces cétacés un "armement hydrodynamique et aérodynamique" :

-Eh bien, disons que grâce aux dauphins, on se rend mieux compte aujourd'hui que l'hydro et l'aérodynamisme ne sont pas seulement une question de forme, mais une question de revêtement. Supposez qu'on perce le mystère de la peau du dauphin : on pourrait imiter cette peau pour un procédé industriel et en revêtir les projets appelés à se placer dans l'eau et dans l'air. Le gain de vitesse serait énorme (Merle, 1967 : 51).

Par ces propos, l'auteur réexamine la course à l'armement comme préoccupations des recherches scientifiques militaires en s'appuyant sur des qualités animales qui semblent une marque de puissance destructrice. Il s'agit, par exemple, des qualités physiques et biologiques des dauphins, Bi et Fa, qui fascinent les recherches scientifiques en vue de l'invention des armes puissantes. Une fascination animale que Romain Gary transcrit dans une toute autre figurativité des corps : celle de "la métamorphose canine". En effet, la double figuration du chien, Batka, évoque la dualité qui le rend otage d'un conflit social entre les Blancs et Les Noirs, et marque en filigrane toute la convoitise de l'animal domestique voué à l'expérience de l'encontre du dressage :

Keys poussa la porte et entra. Les rugissements de Batka, redoublèrent de fureur. Mais pour Jean, qui l'avait vu, comme moi, bondir sur "l'ennemi" dans un réflexe instantané à la vue d'un visage noir, le changement était bouleversant. Keys, s'était avancé au milieu du salon et Chien Blanc, sans cesse de hurler, tournait en demi-cercle autour de lui, prenait son élan pour bondir, mais paraissait retenu par une barrière psychique. (Gary, 1970 : 53)

Dressé pour un mérite où l'adresse ségrégationniste conditionne son intégration sociale, l'animalité du chien est aux prises d'un système de condition humaine

dans lequel il devient l'objet de désir du triomphe : son animalité dressée. Si les facultés naturelles de la figure canine subissent une métamorphose et une " perméabilité du corps ", en guise de contrôle, avec Romain Gary, celles des dauphins, avec Robert Merle, ont pu inspirer l'armement adapté aux attaques sous-marines, créant une fascination de l'anatomie animale. Cette animalité figurative que transcendent les deux auteurs désigne une création de l'art visant à discourir sur une véritable " fin de l'exception humaine ". L'intérêt que suscite le métadiscours de ces textes marque, pour les animaux marins, un double enjeu figuratif : le corps de la vitesse aquatique et celui de la vitesse aérienne. Par l'hydrodynamisme, l'aspect pratique montre que les animaux marins de Robert Merle adoptent une forme de dynamique en milieu marin qui leur permette de fournir le moins d'énergie possible par agilité et rapidité, dont le mode de vie provoque des convoitises chez les humains :

Les Américains, poursuit Sevilla, sont réputés pour aimer les animaux et se passionner pour leur étude. Mais sans contredit, aucun animal, depuis dix ans, ne suscite chez nous plus d'intérêt, à divers titres que le dauphin (Merle, 1967 : 23).

Au regard de ce qui exprime un souci ontologique que soulève Robert Merle, la posture d'écriture qu'il assume dans *Un animal doué de raison* décrit une dénatura-tion absolue : " Dès que le dauphin aura compris ce qu'on attendait de lui, on n'aura pas à l'aiguillonner pour qu'il répète ses tentatives [...] Ce n'est pas un animal qu'on dresse, c'est un athlète qui s'entraîne " (RM, 1967 : 30). Une inscription de l'animal-athlète que Romain Gary représente dans *Chien Blanc* comme une sensibilité de l'ordre sportif et compétitif du corps animal. Un argument où chaque motivation trouve sa source dans la pratique d'un dépassement de soi transposé dans le corps animal comme une marque de substitution qui devient la règle. La stratégie de dénatura-tion, mise en œuvre dans ces deux imaginaires, s'emploie à nier l'animalité des dauphins et du chien pour les intégrer dans une humanité complice du mal (Paul Ricœur, 1986). Il ressort que cette stratégie consiste à une transposition du corps militaire dans un corps animal dressé. Elle souligne une anthropomorphisation du corps animal tout entier, faisant de Fa et Bi une figure de machines de guerre totale.

On voit apparaître dès lors la figuration de l'horreur, du traumatisme, de la spéculation, du camouflage et de l'indignation propre à l'évocation d'une animalité dénaturée.

La tentative de dénaturer les animaux, en projet de destruction, indique que cette voie de dénaturation consiste à réduire de façon spécifique l'anatomie animale à des attributs de puissance destructrice. Cette vision militaire du chaos d'un univers maritime évoque un usage politique de l'animalité.³ On pourrait la joindre à la vision de Thierry Ménissier où l'animalité prend une forme de méconnaissance destructrice pour l'autre : " La tentative de ramener l'homme à l'animalité culmine lorsque l'individu humain est reconduit à l'indistinction de son espèce "⁴ Il circonscrit sa lecture sous " l'animalité laborieuse " et " l'animalité politique "⁵ Ainsi envisagée, l'animalité, sous ces deux postulats, se présente comme une figure de l'animal " militarisée " et l'autre dite " politisée ". Les horreurs qui sont décrites par Fa et Bi fondent le niveau figuratif d'un témoignage de " rescapés ", donc en situation de " prise d'otage " par l'impérialisme du progrès scientifique des grandes puissances. Il semble que les effets engendrés par cette opération de militarisation du corps animal, les dauphins spécifiquement, produit un sens réaliste de la dénaturation puisque le but est de transformer les animaux marins en soldats de tranchées maritimes :

Je ne connais pas les projets de la marine U.S., dit Sevilla. Je suis totalement profane en la matière. Je ne pourrais faire que des suppositions. Tout ce que je puis dire, c'est ceci : la police utilise bien les chiens ; pourquoi la marine n'utiliserait-elle pas les dauphins ? (Merle, 1967 : 41).

Ce regard dénaturé sur les animaux souligne une effectivité de l'animalité politique comme une marque propre de l'anthropomorphisation de l'espèce animale, sur fond de conflits idéologiques entre les grandes puissances. L'intérêt que nous accordons à la représentation des animaux ici nous permet de constater qu'ils sont finalement convoités pour servir d'armes de guerre entre humains. Mais, de cette utilisation machinale des animaux se lit aussi une contestation. Une phase du

³ Elle figure un fait historique de la bataille de Pearl Harbor, au cœur des îles Hawaï opposant les américains aux japonais en 1941, in Claude Delmas, *Pearl Harbor. La guerre devient totale*, Paris, Ed. Complexe, 1990.

⁴ Ménissier, Thierry, "L'animalité comme limite et comme horizon pour la condition humaine selon Hannah Arendt", Communication au colloque du collège International de Philosophie organisé par Jean-Luc Guichet sur le thème " Usages politiques de l'animalité ", Paris 15-16 mars 2007, p. 5.

⁵ Ménissier, Thierry, *Idem*.

désaccord entre les animaux et les humains, le cas précis des “ animaux dénaturés ”,⁶ que nous analysons, représente davantage la thèse d’une lisibilité de ce qui traduit le début d’un ordre ontologique voué à une révolte : la dissidence animale établie sur l’axe du conflit des corps.

Les dauphins, le chien et les hommes : des corps en désaccord

La prise en compte de la dynamique verbale, visuelle et auditive, corrélée aux actions corporelles des sujets-personnages, nous amène à comprendre les manifestations de l’animalité dans une inscription du “ désaccord ” que les univers romanesques de Robert Merle et de Romain Gary mettent en œuvre. Celui-ci favorise la perception d’un éloignement de l’animal à s’activer par des rebellions alternées : sa dissidence. Il s’agit de considérer l’animal comme “ lieu d’une interrogation dissidente ” ; où le désaccord désigne l’expression de l’antithèse :

Bien, depuis le retour des deux dauphins, nous n’avons cessé de les interroger, et toujours sans résultat, ils sont muets et hostiles, refusent toute caresse et claquent des mâchoires d’un air menaçant dès qu’on s’approche d’eux (Merle, 1967 : 416).

De cette présence médiatrice se dégage l’impact de l’animal comme “ modèle d’une juste dissidence ”⁷ où l’altérité organise un usage rhétorique du refus. Une marque d’hostilité que Romain Gary, à travers Batka ; ce chien domestiqué sur fond ségrégationniste, produit l’effet d’une répulsion. C’est un berger [allemand] raciste qui n’aime pas les Noirs au départ. Considéré comme un danger social, ce chien est exclu du milieu humain pour un lieu isolé : le chenil. Le regard porté sur ce chien “ raciste ” et isolé pour cause de “ haine canine ”, transgresse toutes les normes classiques des relations complémentaires entre l’homme et le chien :

⁶ En nous appuyant sur *Les Animaux dénaturés* de Vercors (1952), c’est toute la vision capitaliste, que comportent les fictions de notre corpus, qui est mise à nue comme un système domesticatoire visant à transformer les bêtes en “ main-d’œuvre bon marché ”, mettant ainsi en interrogation le devenir humain.

⁷ Huchard, Cécile, “Figure animale et dissidence : quelques usages de l’altérité”, *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], 2013 – 01 | 2013, mis en ligne le 08 mars 2013. Consulté le 26 août 2021. URL. <http://journalopenedition.org/dossiersgrihl/5685>; DOI: <http://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.5685>.

De l'autre côté de la grille se tenait un employé noir venu contrôler le filtre de la piscine, et Batka se jetait contre le portail, l'écume à la gueule, dans un paroxysme de haine à ce point effrayant que mon brave Sandy avait rampé en geignant sous un buisson et s'était transformé en descente de lit (Gary, 1970 : 13).

Nous percevons, à travers cette description qui répond à toute logique de chien dressé, une altérité animale de terreur : " l'écume à la gueule ", " paroxysme de haine ". On ne naît pas raciste quand on est chien, on le devient, précisément par dressage et dont la volonté humaine se dessine en présence, nous laisse entendre le fond de la narration. Le narrateur se livre à un ensemble de réflexions sur la condition sociale des " opprimés " dans une narration établie sur les postulats de la dérision, l'ironie et le cynisme discrètement énoncés sur fond de l'altérité entre humains, et entre les animaux et les humains. Le sort du chien est au centre d'une narration qui met à l'épreuve l'ambivalence de l'animalité canine ; tantôt Blanc tantôt Noir, offensif ou inoffensif, répulsif ou complice. Cette épreuve souligne l'évidence d'une double vocation référentielle du chien. Car, le pouvoir qui lui est dû permet de noter une agentivité du règne animal qui régule désormais l'action sociale des communautés humaines qu'elle soumet à son jeu favori et à son altérité spatiale. En effet, l'inscription du désaccord s'effectue de manière à opposer les lieux d'interactions entre le chien, Batka, et ses maîtres dresseurs : le chien se fait maître de scène et d'espace. Si le choix de Romain Gary est de représenter une tendance dissidente de l'animal, le narrateur nous en révèle un peu plus :

– Vous avez gagné...c'est Chien Noir, maintenant ! [...]

Je vis devant moi les yeux de ma mère, des yeux de chien fidèle.

Bakta me regardait.

J'ai vu des camarades fauchés agoniser à côté de moi, mais lorsque je voudrai me rappeler ce que peut être une expression de désespoir, d'incompréhension et de souffrance, c'est dans ce regard de chien que j'irai le chercher (Gary, 1970: 207).

De " Chien Blanc " et maintenant " Chien Noir ", c'est toute l'expression d'une métamorphose qui se saisit du regard du chien dans toute ses formes. La figure canine s'offre toutes les formes de rupture entre son ombre, les sentiments du narrateur et les autres personnages. Cette hypothèse de fracture note bien l'esthétique de Robert Merle quant à l'adversité qui transforme les dauphins, Fa et Bi, du Pr Sevilla en véritables dissidents maritimes. Même si les cétacés restent la propriété des scientifiques, la note du conflit retentit bien au seuil des interactions

interprétées. Cette exploration du désaccord, par le biais des études des signes du langage, n'est pas sans engager un conflit des territoires :

Approchez ! cria Sevilla, mais rien ne se reproduisit, rien d'autre que cette inspection silencieuse, méfiante, sans bons hors de l'eau, sans gaieté, sans éclabousses malicieuses, c'était leur silence surtout qui affectait Sevilla, mais c'est moi ! cria-t-il, c'est Pa ! Vous vous rappelez, c'est Pa ! [...] ils passaient devant lui le même coup d'œil, scrutateur et indifférent (Merle, 1967 : 434).

Les expériences corporelles des cétacés du récit sont ainsi évaluées comme des armes de riposte devant leur dresseur ; des communications sonores ou gestuelles, par exemple, montrent le refus de l'instinct animal à s'émouvoir dans du Pr Sevilla. Cette transformation des animaux marins, de sujets de conscience en sujets d'énonciation, révèle une métamorphose de l'animalité qui reste inaccessible à la volonté humaine de les contrôler. Cette obsession paternelle du Pr Sevilla, à s'inquiéter du sort des dauphins, produit tout de même l'effectivité d'un rejet de l'ontologie humaine par celle des animaux marins.

Des corps déshumanisés : une régression humaine vers l'animalité

En donnant sens à un retour aux états [antérieurs] (régressifs ou progressifs) ; la notion de régression que nous abordons marque l'instant d'un motif d'hybridité⁸ associant l'animal et l'homme sous une forme de devoir doublement social. Celle-ci nous permet de cerner la valeur narrative de l'animal dominant tant désiré et fantasmé. Il est question d'admettre une nouvelle prise en charge de son décentrement ; des déformations et transformations qu'il suscite. Ainsi l'hypothèse d'un dominant animal dans l'existence humaine nous situe sur l'effectivité d'une icône sociale de l'empreinte animale et du devenir de l'homme moderne qu'il engendre. Car, l'empreinte animale chez Robert Merle et Romain Gary laisse percevoir une tentative de reconnexion :

⁸ Celui de représenter les hommes et les animaux dans leurs corps en situation de métamorphose opérante. Leur commun minimal [être chose].

L'attitude de Batka, lorsque nous sommes réunis tous les trois dans sa cage, est pleine de tact. Dès qu'il me voit arriver, il vient à moi en retroussant les babines dans un sourire aimable et en tortillant du croupion, et se livre ensuite à son jeu favori, lequel consiste à me mordiller la barbe à petit coup de dents, comme pour chercher les puces. Il va ensuite vers Keys pour se frotter contre lui, revient vers moi et recommence plusieurs fois ce manège. Une personne d'une imagination de romancier aurait dit qu'il nous invite ainsi à fraterniser, à nous rapprocher l'un de l'autre et à sceller un pacte d'amitié (Merle, 1970 : 129).

La visée qui consiste à plonger le lecteur dans l'univers singulier de Batka nous livre un processus mental et une capacité émotionnelle du chien, loin de l'ordre de l'allégorie, la métaphore ou de la symbolique, à constituer son animalité réfractaire à la désunion en choisissant l'union. Quant à l'espace, " la cage " devient le lieu des métamorphoses ; c'est le lieu de la fraternisation qui sonne comme une volonté de reconnexion que nous soumet le chien. Robert Merle pour sa part inscrit " le bassin " comme lieu idéal à toute énonciation d'un espace où les dauphins Ivan et Bessie insufflent une double résonance comme un programme d'une éducation sentimentale. En fait, nous avons un espace aquatique où les expériences menées sur les dauphins nous révèlent des fantasmés isolés :

Le 14 mai, huit jours par conséquent après la parade amoureuse d'Ivan et de Bessie, et à trois mille kilomètres de leur paisible bassin, des vents joueurs et inoffensifs erraient sans but dans zone de basse pression de la mer des Caraïbes à la hauteur de la ville colombienne de Barranquille (Merle, 1967 : 149).

Si le bassin prend l'allure d'une " parade amoureuse ", il est tout autant le lieu où s'exprime l'érotique moment des deux dauphins, Ivan et Bessie, et qui révèle un accouplement protocolaire dont chaque particularité voluptueuse révèle celle des émotions cachées des différents couples humains de l'observatoire expérimental. Mais pourquoi l'animal en recours ? Une interrogation qui entreprend de voir en quoi ce territoire aquatique est une reconnexion en présence pour rendre compte d'un décentrement narratif de la figure animale. De fait, les animaux de notre corpus symbolisent la " corporéité "⁹ du texte où l'allégorie du mal et du bien

⁹ Selon Didier Anzieu, la corporéité établit un rapport entre le corps de l'œuvre, entendue comme description propre à la fiction et une dimension réelle ayant servi de base pour créer le contenu de l'œuvre. In *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981.

deviennent l'axe référentiel qui définit le corps spatial des textes. Cette pratique de représentation, qui fait figure de régression, s'identifie à partir d'un cadre figuratif utilisé en tant que support symbolique d'une satire sociale. Elle ne statue plus l'homme comme un modèle unique mais plutôt en modèle composé.

A partir de cette figurativité, nous lisons un recul de la pensée anthropocentrique qui met l'homme au centre de l'univers pour celui de l'animal comme objet composé du devenir humain. Ceci, en nous référant aux stratégies énonciatives de la figure animale Romain Gary, révèle le genre humain et son élan de régression : " Le seul endroit au monde où l'on peut rencontrer un homme digne de ce monde, c'est le regard d'un chien " (RG, 1970 : 152). Lire la dignité de l'homme à partir du regard du chien transcrite le décentrement de l'animal en ce qu'il évoque une valeur hybride de la représentation sociale. Cette tendance du décentrement du corps animal se veut d'abord éthologique chez Robert Merle. Car, les dauphins transcrivent ce " comportement humain des animaux " qui tient toute sa légitimité dans son souci de nous renseigner sur les bouleversements qu'il engendre dans la posture des équipes des personnages humains. Anne Wattel l'identifie sous des termes d'une pariade :¹⁰

L'élément liquide sera d'ailleurs dans l'œuvre autant associé aux dauphins qu'au couple humain : la pariade amoureuse d'Arlette et Sevilla se fera sous des trombes d'eau, dans un lieu aussi clos qu'un bassin, une voiture dont le pare-brise bouillonne " comme un hublot de bateau " et qui forme " comme un nid douillet " (Wattel, 2018 : 281).

Il convient de marquer un choix de privilégier le corps animal comme vecteur des voluptés humaines que transcrite l'auteure ici. Comme une évocation d'un miroir inversé de l'homme, cette régression désigne la figure de l'animal comme une qualité du sentiment et du désir de l'homme à la reconquête d'une pureté afin de recouvrer son innocence originelle.

¹⁰ Wattel, Anne, *Robert Merle. Écrivain singulier du propre de l'homme*, PUR, 2018.

Conclusion

En somme, si le figuratif est l'intérêt de décrire la valeur du corps animal, formuler l'hypothèse d'un corps dominant et dissident nous a été tout autant un axe privilégié à partir duquel nous avons lu l'empreinte d'une icône sociale du devenir de l'homme moderne. Ce qui nous a amenés à exploiter l'anatomie animale en vue de cerner l'animalité [dénaturée et déshumanisée] sous les imaginaires de Robert Merle et Romain Gary. La perspective ontologique issue de notre lecture de *Un animal doué de raison* et *Chien Blanc* favorise une aperception de l'indissociabilité du corps animal et son rapport à la communauté scientifique, entre autres, des expérimentations et expériences modernes. Les protagonistes de ces deux imaginaires, respectivement de Science-Fiction et d'autobiographie, contribuent à l'expression dénaturée et déshumanisée des relations classiques entre l'animal et l'homme. Ainsi, entre utopie et idéalisme, le corps animal devient la part environnementale consommée de l'expérience prédatrice des habitudes humaines.

Dans cette perspective, l'animalité de la dissidence nous permet de saisir la traversée d'une contestation du progrès scientifique, mais surtout la disjonction des relations entre les animaux et les hommes. Le motif de cette contestation permet d'appréhender une reconsidération littéraire du rôle de l'animal comme raccord mouvant à partir duquel les expériences sociales s'arriment au jeu sa présence. Il nous appartient, dès lors, de lire l'animal comme lieu d'une fécondité et révélateur des identités hybrides du XX^e siècle. De fait, Robert Merle et Romain Gary avancent des stratégies de représentations animales fondées sur des expériences historiques, en témoigne Eric Baratay concernant l'énonciation des " animaux-soldats "¹¹ et des situations ségrégationnistes qu'ont portées les Noirs américains sous le concept de " Black Panthers ". Il apparaît fort évident de situer les animaux des auteurs dans des univers de conflit où la figuration des cétacés et celle dite canine nous permette d'identifier l'espace expérimental et l'espace urbain comme une figurativité spatiale des altérités corporelles : le corps animal et le corps humains condamnés aux interactions multiformes.

¹¹ Baratay, Eric, *Bêtes de somme. Des animaux au service des hommes*, Paris, Seuil, 2011.

BIBLIOGRAPHIE

- Anzieu, Didier (1981), *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard.
- Baratay, Eric (2012), *Le Point de vue animal. Une version de l'histoire*, Paris, Seuil.
- ___ (2011), *Bêtes de somme. Des animaux au service des hommes*, Paris, Seuil.
- Bertrand, Denis (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- Buekens, Sara, DEFRAEYE, Julien (2022), *Animal et animalité. Stratégies de représentation dans les littératures d'expression française*, Paris, Classique Garnier.
- Blanc, Nathalie (2008), *Vers une esthétique environnementale*, Paris, Quae.
- Delmas, Claude (1990), *Pearl Harbor. La guerre devient totale*, Paris, Ed. Complexe.
- Gary, Romain (1970), *Chien Blanc*, Paris, Gallimard.
- Huchard, Cécile (2013), "Figure animale et dissidence : quelques usages de l'altérité", *Les Dossiers du Grihl*, 7 [En ligne], mis en ligne le 08 mars 2013. Consulté le 26 août 2021. DOI: <http://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.5685>.
- Menissier, Thierry (2007), "L'animalité comme limite et comme horizon pour la condition humaine selon Hannah Arendt", Communication au colloque du collège International de Philosophie organisé par Jean-Luc Guichet sur le thème "Usages politiques de l'animalité", p. 5.
- Merle, Robert (1967), *Un animal doué de raison*, Paris, Gallimard.
- Penjon, Jacqueline /Pereira, Carlos (2015), *L'animal dans le monde lusophone. Du réel à l'imaginaire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Ricœur, Paul (1986), *Le Mal : un défi à la philosophie et la théologie*, Paris, Labor et Fides.
- Simon, Anne (2021), *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Paris, Wildproject.
- Wattel, Anne (2018), *Robert Merle. Ecrivain singulier du propre de l'homme*, Presses Universitaires du Septentrion.
- ___ (2014), "La souffrance de l'animal dénaturé chez Robert Merle", dans Desblash, Lucile (ed), *Souffrances animales et Traditions humaines : rompre le silence*, Dijon : Editions Universitaires de Dijon, pp. 187-197.

O monstro que podia ser um deus

Manuela Parreira da Silva

Universidade Nova de Lisboa

O título do volume de contos de José Régio, *Há mais Mundos* (1962), poderia ser também um excelente título para o conto aí integrado que nos propomos analisar, “Conto do Natal”. Trata-se, na verdade, de uma história passada num lugar indeterminado, algures numa “região bravia, toda eriçada de penhascos abruptos, entre a serra e a floresta” (Régio, 1973: 77). Um lugar sem nome, sem centro, isolado, por assim dizer, incivilizado: “Porque para um lado era a serra inexplorada e para outro se prolongavam sombrios bosques formando uma floresta que ainda ninguém devassara” (*ibid.*). Neste lugar crítico, que poucos se aventuravam a penetrar – e esses poucos eram, como se lê, “brutos pastores de inacessíveis pastos, criminosos foragidos a outros climas, vagabundos loucos ou semiloucos, ásperos caçadores da serra misteriosa” (*ibid.*: 76) – pontificava, porém, um “estranho ser” que “[d]e certo mal chegava a ser homem”, apesar das suas formas claramente humanas.

O narrador descreve-o, desde o início, com o seu “rude corpo gigantesco”, coberto de pêlos, partilhando com os bichos a dura vida da natureza. “Como eles farejava de longe as ameaças e os riscos, as tempestades iminentes, as catástrofes distantes, as variações do tempo, o sucesso das estações” (*ibid.*). Com eles se entendia, imitando-lhes as variadas línguas.

Era, portanto, um monstro, um “misto de dois reinos, reino animal e reino humano” (v. Foucault, 2022: 69), alguém que infringia ou violava, em simultâneo, as leis da natureza, mas, sobretudo, as leis da sociedade. Por isso, aos homens assombrava, apavorava, nas raras ocasiões em que as gentes das póvoas vizinhas com ele se cruzavam. Inspirava-lhes curiosidade, sem dúvida, mas também ódio, como se não fosse fácil perdoarem-lhe a aparência humana.

Este monstro, afinal tão próximo dos homens daquele lugar remoto, exercia sobre eles o fascínio que resultava de ser um “excesso de presença” (Gil, 1994: 79)¹ e, ao mesmo tempo, a inquietação ou a angústia que a “atração da identificação” (*ibid.*: 86) igualmente provocava. É desta atração angustiante que fala José Gil, no seu livro *Monstros*:

[N]esse monstro humano que eu vejo há simultaneamente um outro homem e eu mesmo, todos os seres humanos que correm o risco de ser apanhados na suspeita de monstruosidade (*ibid.*: 86-87)

Lê-se no conto de José Régio:

Assim como isolados do resto do mundo, estariam muito longe do monstro peludo os toscos habitantes de tais póvoas? Tão longe como o supunham?

Talvez por isso mesmo se sentiam tão profundamente vexados com apresentar ele o seu mesmo contorno humano. Ah que o detestavam! (1973: 77)

¹ Da “sedução do monstro” em José Régio, nos fala também Duarte Faria, em *Metamorfoses do Fantástico na obra de José Régio* (1977).

É por isso que esse monstro, com o qual temiam identificar-se, precisava de ser “posto à distância e voltar a ser *introduzido* no discurso de todos os dias: far-se-á dele uma curiosidade (de feira) e ele tornar-se-á paradoxalmente num factor libertador da angústia”, afirma ainda José Gil, a propósito da figura do monstro, em geral (1994: 87). Assim é que, no conto de Régio se relata que os homens, uma vez, e “viera isto contado de pais a filhos, de avós a netos – haviam organizado uma expedição para o capturarem” (1973: 78). Discutiam, então, o que fazer com ele depois da prevista captura: matá-lo? mutilá-lo? encerrá-lo numa jaula, para depois se divertirem à sua custa? passeá-lo pelas redondezas? Deste modo, “os povos pusilânimes exultariam de se verem libertos daquele pesadelo do monstro” (*ibid.*: 79).

A história diz que nenhum dos perseguidores do homem-bestial regressou e que, mais tarde, se encontraram os seus restos mortais, correndo o boato de que alguém ouvira, noites a fio, “gritos de socorro”. Ao monstro foi imediatamente assacada a autoria do crime, de um crime a que ninguém, no entanto, assistira.

A relação estreita entre a monstrosidade e o crime foi bem estudada por Michel Foucault, no seu livro *Os Anormais*. Na verdade, o indivíduo monstruoso é visto, desde tempos longínquos, como um potencial criminoso²; a sua própria existência aberrante significa uma transgressão das leis de separação dos reinos. Como vemos em “Conto do Natal”, o que provocara a perseguição deste ser híbrido fora já a necessidade de expurgar a comunidade de um elemento impuro, perturbador das nítidas fronteiras homem-animal. Mas a acusação de ser futor de um crime fazia dele objecto de um ódio ainda maior, sem direito a qualquer espécie de piedade. Impunha-se, cada vez mais, exterminá-lo. Estamos, pois, no terreno do que René Girard denomina de “bode expiatório”. Como o próprio afirma: “Bode expiatório designa simultaneamente a inocência da vítima, a polarização colectiva que se dá contra eles e a finalidade colectiva dessa polarização” (Girard, 2020: 59).

O protagonista do conto de José Régio incarna, deste modo, o papel de vítima expiatória, cujo sacrifício se torna inevitável. Com efeito, a existência do monstro ou do animal assassino no seio dos humanos é intemporal e perdurável. A violência persecutória e vingativa sobre *isso* a que chamamos monstro, ser anormal

² A partir do século XIX, como sublinha Foucault, a relação inverter-se-ia, considerando-se que todo o criminoso poderia bem ser um monstro (2022: 83-84).

ou, simplesmente, o Outro (ou o Outro em nós que não se quer reconhecer no espelho) torna-se, recorrente, repetida através dos tempos. Nas palavras de Duarte Faria, também “a gigantização em José Régio corresponde à instauração, na linha sincrónica, de um Obstáculo na alteridade, o outro do convívio assombrado, e na linha diacrónica, de um tempo ancestral que subsiste povoado ainda de uma certa teratologia mítico-religiosa” (Faria, 1977: 54). O conto que vimos analisando assume-o claramente: “Acontecera isto há muito! Há muito tempo. Mas sempre viera contado de pais a filhos, de avós a netos” (Régio, 1972: 80).

É por isso que o monstro não tem nome. Ele é o inominado de todos os tempos:

E como deveria ser velho, se já os bisavós afirmavam terem ouvido nomeá-lo aos pais dos seus pais! Talvez dos tempos do dilúvio. Talvez dos princípios do mundo. Talvez de quando havia sobre a terra – contava o sábio que vivia na sua caverna forrada de musgos, à entrada da floresta – espantosos seres cuja espécie desaparecera no rolar dos séculos. A verdade é que ninguém estaria muito longe de o julgar imortal (*ibid.*: 81).

Conjugam-se, pois, em “Conto do Natal”, dois factores que fazem dele ou o aproximam de uma narrativa-mitológica: indefinição ou não nomeação do lugar de acção, como já vimos, e acção “fora do tempo”. Tudo acontece *algures, in illo tempore* (para usar uma expressão consagrada por Mircea Eliade ao estudar o mito). Mas, tal como nas narrativas míticas, algo de sobrenatural vai, inevitavelmente, acontecer. O monstro, afinal, era mortal: “Por isso foi um espanto, um alívio, uma decepção, quando, certa manhã, apareceu morto” (*ibid.*: 81-82).

Antes, dera sinais de agitação, parecendo querer acercar-se dos “aglomerados humanos”. Nessa noite fria de Dezembro, “pastores que velavam o tinham visto quase perto, com os grossos braços atirados ao ar” (*ibid.*: 82).

O monstro parecia tentar comunicar com os seus supostos *semelhantes* e não soltava nem uivos ou gritos, como habitualmente, mas, em boa verdade, sons, dir-se-ia, mais humanos – “estranhos hinos selvagens” – selvagens e, simultaneamente, afirma o narrador, comovedores – de alegria ou melancolia? –, fragmentos de cânticos que um jovem pastor, também ele sem nome, gostaria de saber reproduzir na sua flauta. É este mesmo pastor um dos primeiros a encontrá-lo morto – um alívio, sem dúvida, para o medo ancestral, mas sobretudo, um espanto:

Todo o seu corpo era agora liso, branco, proporcionado, perfeito, como ninguém vira outro (...). Mas não se julgara ter ele um focinho bestial? orelhas e ventas bestiais? sanguíneos olhos bestiais? Não era assim que o descrevia quem por temível acaso, alguma vez lhe passara perto? Não o representara sempre assim a tradição ou a lenda? Pois nada disso! Nada. As feições do seu rosto eram não só correctas mas delicadas (...) Um toque de infantilidade apontava na sua boca (...). Os seus olhos grandes, claros, abertos, sobre quais só a morte espalhara leve uma névoa brilhante (...) E uma expressão de inefável serenidade (...); como se, antes de morrer, tivera ele tido qualquer extraordinária Visão, ou recebido qualquer extraordinário Recado (*ibid.*: 85-86).

Dera-se, então, um milagre (ainda que a palavra não seja usada por José Régio). Um milagre de transubstanciação da carne e do espírito. Este prodígio de formosura do ex-monstro, pergunta o narrador, “encantava-os ou feria-os”? Encantava-os, podemos perguntar nós, pelo espanto? Ou feria-os pela decepção?

O pastor, a um primeiro olhar, vira-o, contudo, ainda monstro, tal como sempre fora descrito, embora os seus olhos, o seu corpo todo, lhe parecessem já belos. Como explicar isto? Como transmitir ele, um jovem meio bronco, que, nessa noite, fora visitado “por Alguém que não chegara a ver”? Alguém que parecia ter asas e lhe falava esquisitas coisas? Um anjo, poderíamos supor; um Anjo da Anunciação? Só o tal sábio da caverna deu algum crédito ao encantado-espantado pastorzinho, ninguém mais. Porque talvez nos outros homens sobrasse a decepção. A decepção decerto mais do que o alívio. Afinal, era o bode expiatório que deixava de existir e, assim, estando eliminado aquele ou *aquilo* que a comunidade tornara responsável pelos seus males, sendo extirpado o seu medo protector, ela ficaria inevitavelmente (e paradoxalmente) mais indefesa. O monstro era preciso àquela comunidade. Os monstros são sempre necessários à nossa fragilidade, à nossa pequenez e impotência face ao grande Mistério da existência. [De facto, a animalidade não está de regresso, porque sempre esteve e estará presente, ou não fossemos nós seres de corpo e alma]. Os monstros estão sempre en(tre) nós A menos que, de quando em vez, os consigamos transmutar em ouro.

No conto de Régio, o monstro, humanizado, foi sepultado “no seio da terra”, sendo o lugar marcado por uma rocha que, como se diz, um homem engenhoso do sítio trabalhara, à maneira de uma estátua. Nas palavras de Marcel Griaule, “dès que la mort apparait, il devient urgent de sculpter des formes impérisables” (*apud* Gusdorf, 2012: 41). A comunidade sentiu, pois, necessidade de perpetuar

a memória de um milagre, sacralizando, por assim dizer, a figura. Outra coisa não parece significar o remate da narrativa regiana:

[E o homem engenhoso] pretendendo talhar nessa rocha uma figuração do ex-monstro sepulto, lhe fugira a mão para coisa diversa. A figura resultou muito imperfeita: Quase só tinha um tronco alongado, enterrado no chão, com dois grossos braços abertos (1973: 89).

Na tradição cristã, como é sabido, o homem de braços estendidos simboliza a cruz. Impossível, por isso, não ver nesta figuração a imagem de um Cristo, crucificado. Acresce que a cruz faz do crucificado, simbolicamente falando, um mediador (entre a terra e o céu) e ele, o ex-monstro lá estava representado, enterrado no solo como uma árvore que se ergue para o alto. A estátua quase-cristica remete-nos, de novo, para René Girard, o qual afirma:

Há dois momentos nos mitos, e os intérpretes não conseguem distingui-los. O primeiro momento é a acusação de um bode expiatório ainda não consagrado, sobre o qual toda a força maléfica se aglutina. Ele é encoberto pelo segundo [momento], o da sacralidade positiva suscitada pela reconciliação da comunidade (Girard, 2020: 73).

A violência colectiva, lembra o mesmo autor, é uma máquina de fabricação de mitos. Estaríamos, deste modo, apesar de José Régio não poder ter tido acesso às teorias de René Girard, perante a ilustração *avant la lettre* da metamorfose, da “transfiguração benéfica” de um ser monstruoso num ser passível de ser cultuado. O título do conto, “do Natal” (e não “de Natal”) aponta, precisamente, nessa direcção. Assistimos a um nascimento, ao nascimento de um mito, ou de um deus. Melhor dizendo talvez, é de um renascimento ou de um segundo nascimento que se trata. Não nos é contado o que provocou a morte do monstro. A verdade é que a *morte* é absolutamente necessária para que a transformação ou o renascimento se dê.

Um deus é sempre um vencedor, um superador da própria morte. Todas as religiões assentam nisso. “A morte sacrificial é o nosso antepassado religioso”, sublinha Tomás Maia (2020: 249), retomando as teorias de René Girard. Tal como o próprio Jesus Cristo – “bode expiatório da humanidade” – o protagonista do conto de Régio é sacrificado. Lembremos que, antes de morrer, tivera ele, dir-se-ia, “qualquer extraordinária Visão” ou recebera “qualquer extraordinário Recado”: fora, portanto, como

que ungido, incumbido de uma missão. Escreve René Girard, a propósito do ser mítico: “C’est la métamorphose du maléfique en bénéfique qui constitue l’essentiel et le meilleur de sa mission, c’est cette métamorphose qui le rend adorable (...)” (2018: 374).

Não se fala, porém, na narrativa de Régio, de uma missão, tão pouco de uma entidade divina, muito menos de um novo Cristo, mas os sinais apontam nesse sentido. [Diga-se, em jeito de parêntesis, que José Régio sempre se definiu como um homem religioso. O seu livro póstumo, *Confissão dum Homem Religioso*, dá conta, para lá das suas dúvidas e angústias, do seu interesse pela figura de um Jesus Cristo que, escreve ele, “parecera ultrapassar os limites da condição humana (...) sem, porém, estar isento de fraquezas e contradições bem nossas” (2020: 61). É alguém, portanto, muito próximo e muito distante dos homens comuns, ou dito de outro modo, usando de novo palavras de Duarte Faria, em Régio “Cristo é considerado não o Deus mas a entidade *anormal*, intervalar, que absorve a cumplicidade Deus-Monstro” (1977: 70).

O título do conto é, afinal, o mais adequado. É *do Natal*, do nascimento de um deus futuro que se trata. Digo *futuro* porque o gesto do inábil escultor nos é apresentado como não tendo ele plena consciência da sua obra. A comunidade, representada pelo homem engenhoso, não tem também consciência daquilo que está a acontecer, não vê ainda nesse tronco de braços erguidos a figura de um deus. É um deus ainda em devir (curiosamente, como vimos, o monstro morto surge imberbe, com “um toque de infantilidade”), como se Régio tivesse querido captar um momento genesiaco, imediatamente anterior ao início de um culto.

Esse ante-início tinha de ser obrigatoriamente inconsciente ou não teria qualquer força. É também René Girard quem lembra que o *desconhecimento* (encarado no sentido psicanalítico) é indispensável a toda a estruturação religiosa ou pós-religiosa (*ibid.*: 465). Aquilo que é inconsciente ou esquecido (recalcado) é, no fim de contas, a violência primitiva. Neste caso, diríamos, a violência exercida sobre e pelo monstro teria de ser retirada da consciência. Mas era preciso que uma morte transfiguradora, alquímica por assim dizer, ocorresse; era forçoso que o homem-bestial despisse o seu manto de animalidade e desvelasse a sua outra natureza (divina), se transmutasse por assim dizer em ouro, para que, na memória dos homens daquele mítico lugar, perdurasse apenas uma imagem de beleza, de inefável beleza.

BIBLIOGRAFIA

- Faria, Duarte (1977), *Metamorfoses do Fantástico na obra de José Régio*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português.
- Foucault, Michel (2022), *Os Anormais. Curso no Collège de France (1974-1975)*, edição de Valerio Marchetti e Antonella Salmoni sob orientação de François Ewald e Alessandro Fontana, tradução de Miguel Martins, Paris: Edições 70.
- Gil, José (1994), *Monstros*, tradução de José Luís Lima, Lisboa: Quetzal.
- Girard, René (2018), *La Violence et le Sacré*, Librairie Arthème Fayard / Pluriel.
- ____ (2020), *O Bode Expiatório*, tradução de Jorge Melícias, revisão de Ana Breda, Lisboa: Edições 70.
- Gusdorf, Georges (2012), *Mythe et métaphysique, Introduction à la philosophie*, Paris: Flammarion.
- Maia, Tomás, org (2020), *Persistência da Obra II, Arte e Religião / Persistence de l'Oeuvre II, Art et Religion*, Lisboa: Documenta.
- Régio, José (1973), "Conto do Natal" in *Há mais Mundos*, Porto: Brasília Editora [1.ª ed. 1962].
- ____ (2020), *Confissão dum Homem Religioso*, prefácio e notas de Orlando Taipa, Guimarães: Opera Omnia.

Dois cavalos na literatura infantil contemporânea portuguesa e um possível novo olhar sobre o ser humano

Diane Guirard de Camproger

Cláudia Sousa Pereira

Universidade de Caen / Universidade de Évora

O cavalo marca presença na Península Ibérica desde a Antiguidade, enquanto animal e respetiva representação pictural. Além do objetivo económico, a criação de cavalos foi desde muito cedo desenvolvida no âmbito de prática desportiva, particularmente as corridas, muito famosas durante o Império Romano. Os cavalos vencedores eram festejados como verdadeiros heróis, como o demonstra o fantástico *Mosaico dos Cavalos*¹, do século IV d.C., que foi encontrado na *Villa Romana* de Torre de Palma e onde estão representados cinco cavalos identificados pelos nomes: *Inacus*, *Hiberus*, *Leneus*, *Lenobatis*, *Pelop*. Assim, desde a Antiguidade,

¹ Almeida, Fernando de – “O Mosaico dos Cavalos”. *O Arqueólogo Português IV* (1970), pp. 263-275.

o cavalo já tem estatuto de herói, e é protagonista de ficção, com nome próprio e vitórias celebradas.

Este estatuto único do cavalo reflete-se nas lendas – quer dizer, narrativas transmitidas oralmente que existiriam, em Portugal (Lusitânia, na altura), sobre cavalos que eram fruto da fecundação de éguas ibéricas pelo vento Zéfiro². Estas lendas, ao deslocalizarem-se, acabam por tornar-se em mito, pois encontra-se narrativa semelhante, desde o século II a.C., em Varro, Trogo Pompeei e Virgílio. Mas também porque parece estar na origem duma narrativa de criação do mundo, mais concretamente da Península Ibérica, e do seu caráter único dentro da zona geográfica à volta do Tejo.

Quaisquer que sejam as fontes, aparecem de forma repetida, *toipoi* similares: a fecundação aconteceria ou pela boca ou pelo nariz, e os cavalos, segundo alguns autores, morriam jovens, por volta dos três anos de idade. A relação entre o animal e os quatro elementos encontrava-se já em figuras equestres míticas gregas, como Pégaso, mais rápido do que o próprio vento, indomável, e que deu origem a uma fonte chamada *Hipocrene* (onde encontramos também o prefixo grego *Hipo* de cavalo). Esta fonte foi criada por um coice do seu casco. Encontra-se ainda uma lenda similar na Europa central, com os cavalos do Ferghana, vale fértil do atual Quirguistão, onde teve lugar uma guerra com a China no século II a.C., e que tinha como principal objetivo precisamente o roubo destes animais sobrenaturais, supostamente frutos de dragões e de unicórnios, todos mais rápidos do que o vento!

Baseando-se nas representações míticas do cavalo, esta comunicação propõe-se analisar a figura do cavalo em dois livros da literatura infantil contemporânea portuguesa: a *História da Égua Branca*, escrita por Eugénio de Andrade em 1976, e o álbum *Hei, Big Bang! (Ninguém disse que era fácil)*, da autora Isabel Minhós Martins e do ilustrador Bernardo Carvalho, publicado em 2019. O objetivo da nossa breve análise é ver como estes livros de literatura infantil se reapropriam das figuras equinas míticas, e as usam como personagens quase comuns.

² Camproger, Diane de – “O cavalo, figura mítica das lendas populares portuguesas”, *Os Fazedores de Letras*, n.º 88, online, 2022.

O cavalo herdeiro de figuras míticas e objeto de desejo

O estatuto mítico, e sobrenatural, do animal aparece logo nas primeiras palavras do livro de Eugénio de Andrade, *História da Égua Branca* (1976). O texto começa apresentando a história de uma forma muito sintética: “Cristóvão tinha três filhos e uma lindíssima égua branca. Eram bens preciosos, sem dúvida, os bens mais preciosos da terra [...]” (Andrade, 1976: 7). É feita desde o início uma oposição entre os três filhos, no plural, e a égua que, por este uso do singular, se destaca como única, embora incluída no tesouro de Cristóvão. Outro detalhe é introduzido pelos adjetivos que precisam desde logo que esta égua não é um animal vulgar, porque é “lindíssima” e “branca”. O foco e a atenção do leitor são atraídos para o caráter único, quase simbólico, e motivo de idolatria, da égua. A cor branca, para além de caracterizar a pureza, coincide com outros equinos míticos: Pégaso é branco, assim como um dos quatro cavalos do Apocalipse.

Dos filhos não se sabe ainda nada, mas o leitor ou ouvinte atento percebe, desde esta primeira frase, que não é realmente a história dos filhos que importa. E, de facto, é, porque o que importa muito a Cristóvão, que se sente a envelhecer, é saber o que fazer com ela, a quem a deixar. Infelizmente para ele, o primeiro nó dramático da intriga vem da vontade comum dos três filhos em ficar com o animal. A égua, de animal simbólico pela sua beleza e cor branca (como o próprio Pégaso), torna-se também o objeto do desejo dos três filhos: ela é o “ai Jesus de todos eles”, segundo o próprio pai (Andrade, 1976:14). Esta locução oral popular, uma referência religiosa de espanto e afeição, parece não ser uma evocação do nome de Deus em vão porque, de facto, a história contada por Eugénio de Andrade tem muito a ver com o bíblico dilema do rei Salomão, que tem de decidir a quem dar um bebé desejado por duas mães. Esta referência fica reforçada pelo desespero do pai e a questão, falsamente inocente, que ele faz ao amigo: “Como é que eu hei de dividir a égua pelos rapazes?”. A constatação permite prever o final da história por antecipação, porque se a égua provoca a ambição dos irmãos de forma similar, o leitor vai perceber que não é um valor por si próprio, mas como símbolo do amor do pai, de riqueza, de se ter o que é apresentado como único. Podemos mesmo dizer que os três irmãos igualam a categoria da “má mãe” da fábula do rei Salomão, que prefere a metade a nenhum bebé.

Por ser sujeita à cobiça de todos, a égua não se diferencia muito de outros cavalos míticos desmesuradamente desejados, se nos lembrarmos das aventuras

de Belerofonte ou de Phaeton, heróis da mitologia grega, que tentaram domar cavalos voadores: Pégaso, para o primeiro, os Cavalos do Sol, para o segundo, os dois tiveram uma queda fatal nos dois casos. Mas também a aventura de Alexandre o Grande e do seu cavalo Bucéfalo, ou ainda dos cavalos do Ferghana na Ásia menor³.

Como numerosos cavalos míticos, a égua branca também faz a ligação entre a vida e a morte, no sentido em que ela constitui uma herança simbólica do pai deixada, quando morrer, aos filhos. Também ela vai conhecer a liberdade e encontrar-se, como égua, se assim podemos dizer, com a morte dum outro animal, um burro, no final da história. Há que saber que, aqui, assume uma função específica, a que se chama “psicopompo” em mitocrítica, que significa que facilita a passagem das almas entre a vida e a morte.

Porque facilita a queda, o cavalo pode também ter o papel de redentor, como o cavalo branco do Apocalipse de São João, a quem o cavaleiro chama “o Fiel e Verdíco”. No livro de Eugénio de Andrade, se a égua provoca uma queda literal dos dois primeiros irmãos, essa queda é também simbólica, porque consiste na morte do amor que eles afinal fingiam ter pelo animal e o desejo desmesurado de o ter. A palavra “aversão” aparece (Andrade, 1976: 34) para exprimir o sentimento que lhe haviam ganho os dois irmãos. A morte física que acontece no final da história é a do burro do moleiro, vítima da raiva do terceiro irmão por ter “trepado para cima” da égua, uma alusão ao acasalamento (Andrade, 1976: 38). Contudo, a saída da égua, tanto da narração como da história, pode aparecer como uma outra morte, simbólica, do último irmão. De facto, quando o moleiro chegou “ia para se atirar ao João” (Andrade, 1976: 44), mas foi salvo pela presença da égua em toda a sua beleza. O moleiro acaba por levar a égua com ele, provocando a morte (simbólica) do João que, mentindo, dizia que “só vivia por ela”.

³ Belerofonte é o herói da mitologia grega que conseguirá montar o Pégaso graças à ajuda da deusa Atena, que lhe ofereceu um bridão de ouro mágico enquanto dormia. O herói julga-se um deus e, ao tentar voar até ao monte Olimpo, cai do Pégaso. Phaeton, outro protagonista da mitologia grega, é filho de Apolo, deus do Sol, rouba os cavalos do pai que, como não podiam ser dominados por um mortal, o levam à morte.

O cavalo todo-poderoso

Num livro-álbum mais recente, *Hei, Big Bang! (Ninguém disse que era fácil)*, com texto de Isabel Minhós Martins e ilustrações de Bernardo Carvalho, o leitor descobre um cavalo muito especial, chamado Big Bang, com particularidades únicas também.

Logo o nome do cavalo e a referência explícita à criação do mundo são, em si, um indício do valor simbólico do cavalo, o herói da história. Além disso, Big Bang é um cavalo que parece mudar de cor: negro na história, o que lembra um dos cavalos da Apocalipse ou os cavalos das lendas que amedrontam, é representado nas ilustrações de Bernardo Carvalho com uma cor indefinida, como podendo ser inspirada no arco-íris, presente na capa do livro: É como se ele fosse a paleta de um mundo cheio de cores à escolha. De forma algo profunda, mesmo filosófica, o livro começa logo com a dificuldade do animal em encontrar uma ideia, a que não consegue dar uma forma verbal. Esta espécie de “caça à ideia”, que o leitor, como o próprio Big Bang, não consegue identificar – “Será que me esqueci de alguma coisa importante? [...] Será uma borboleta que se esconde [...] ou uma canção que alguém toca [...] ? Quem me fala? E o que diz?” (Martins / Carvalho, 2019: 7) –, vai obrigar o cavalo a fugir ou espairar em passeio, no meio de elementos da natureza que aparecem também como figurações de um sentimento inexplicável. É como se Big-Bang estivesse a ser perseguido: “Quem sabe aquela coisa que o perseguia e esvoaçava como uma borboleta, como um grão de pó inquieto, como o princípio de uma canção” (Martins / Carvalho, 2019:12). Depois de ter olhado para o céu, o herói encontra-se a caminho do mar, onde, pressionado pelas vozes que ouve de todos os lados, acaba por alcançar “a ponta mais distante da praia” (da terra?), “onde não havia mesmo mais ninguém. Nem sequer uma nuvem” (Martins / Carvalho, 2019: 30). Finalmente, é só quando termina este passeio emocionante que o cavalo vai, em silêncio e em frente ao sol, encontrar “a ideia que o perseguia desde essa manhã” (Martins / Carvalho, 2019: 42).

O decorrer da narrativa aparece-nos como uma referência à primeira frase da Evangelho de São João, “No princípio, era o verbo” (João, 1:1-4). Assim, a própria história de Big Bang consiste numa missão para encontrar o verbo, a palavra, que dará sentido à sua vida, enquanto personagem de ficção, mas também à história que os leitores têm em frente dos olhos. A dificuldade de colocar a palavra certa, ou noutros termos, a dificuldade criativa do ato de fala, está ilustrada como

uma jornada épica onde o herói terá de confrontar-se com as dificuldades para poder atingir a vitória: encontrar a ideia, reforçando a própria definição do mito: “Se a História fala do originado, o mito é a **linguagem** adequada para falar da origem e do que nesta ainda não tem de vir”⁴. Assim, a criação do mundo e as referências, particularmente as bíblicas, são numerosas nesta curta história. Obviamente que Big Bang não é um cavalo qualquer: além de poder comunicar com todos os bichos da criação, como as aves – especialmente o pássaro seu vizinho –, ele tem o controlo sobre os elementos, como quando fala com as nuvens. No início do passeio, “cem fagulhas riscavam o céu” (Martins / Carvalho, 2019: 14). No momento de maior tensão dramática do livro, ele consegue “fazer recuar a água do mar” (Martins / Carvalho, 2019: 36), qual Moisés dividindo as águas do mar vermelho no Êxodo. Além da referência bíblica, confundem-se diegese e narração, tal como definidas por Genette⁵, com a tensão dramática do ambiente que se dá a ler e a tensão sentida pela personagem a confundirem-se. O narrador ainda insiste nesse caráter singular de Big Bang: “os cavalos, como é sabido, não rugem. Mas nessa manhã Big Bang rugiu. Um rugido capaz de fazer recuar a água do mar” (Martins / Carvalho, 2019: 36). A transição verbal do presente para o pretérito ilustra bem a importância da ação a decorrer,

Além da reutilização da matéria mítica na ficção infantil, será que o animal ficcional deixa de ser unicamente utilizado como objeto metonímico ou simbólico, para ganhar uma identidade e um caráter próprios? Como é que esta evolução da personagem permite também uma evolução do próprio leitor-criança que com ele se identifique?

Crescer e ganhar autonomia ou como a égua branca passou de objeto de valor a heroína

Se atentarmos em primeiro lugar na personagem da égua branca, ela não é propriamente considerada, pelo menos no início, como uma personagem em si,

⁴ Franco, António Cândido (2010) – “Mito”, *E-dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia, Universidade Nova de Lisboa.

⁵ Genette, G. – *Figures III* (1972).

uma *persona*, na definição de *dramatis personae*. Uma personagem, neste sentido, é diferente de um objeto que serve de acessório à personagem humana e possui uma influência direta sobre a ação das outras personagens, segundo o modelo actancial definido por Greimas⁶. Uma personagem pode assim ter função de herói (sujeito), ajudante ou oponente, e pode mudar de função durante a narração (um ajudante pode tornar-se oponente, por exemplo).

Contudo, a égua Branca representa inicialmente um objeto de valor que pode ser transmitido de um dono para outro, e não propriamente uma *dramatis personae*. É só à medida que a narração avança que a égua vai ganhando valor, não como objeto, mas como *personae*. Assim, o primeiro irmão, António, usa explicitamente a égua na sua função social de transporte, mas também simbólica, como representação de poder. Ele faz, segundo o narrador, “da égua um brinquinho” e, montado nela, vai-se “pavonear pela vila, para que as moças se derretessem ou se matassem por ele”. A égua, que António não ama como o que é, mas para o que pode ajudá-lo a atingir – revelando a vaidade da personagem e tornando-se ele próprio num animal, pois o verbo é uma alusão ao pavão que utiliza a cauda para atrair as fêmeas –, considera a égua como um igual, esquecendo a natureza animal da égua, seu objeto de cobiça. Este esquecimento será fatal porque, querendo impedir o bicho de largar os seus gases, assusta-o “como se faz a alguém com soluços”, o que vai provocar a fuga da égua, depois de ter “borrifado” os dois namorados “de alto a baixo” numa imagem escatológica pouco bonita de se imaginar (Andrade, 1976: 24). Assim, é nesta situação final que a égua, finalmente, começa a revelar uma vontade própria, tomando decisões sozinha, independentemente do que o putativo dono tenha decidido para ela.

Com o segundo irmão, Joaquim, a égua sobe mais um nível na caracterização progressiva da sua personagem. Até no texto, a identidade da égua fica mais definida, com a precisão da referência ao género. Enquanto até aqui era tratada como “o bicho” (Andrade, 1976: 22), passa a ser designada como “a bicha” (Andrade, 1976: 26). Além disso, Joaquim não ignora, ao contrário do irmão, que a égua é um animal. Todavia, decide exibi-la nas feiras com um único interesse financeiro. A experiência chega ao limite quando, mais uma vez, sem cuidar de saber da vontade da égua, e exigindo do animal mais do que pode dar, a saber, treiná-la para cantar ópera, o rapaz tenta

⁶ Greimas, A.J. – *Sémantique structurale* (1966).

ter resultados pela força, e recebe uns coices como retribuição. Joaquim parece paradoxalmente desesperado pelo facto da égua não ser mais do que é: uma égua que “só sabe comer e sujar o chão” (Andrade, 1976: 32).

A égua também começa a ganhar mais espaço na narração, com o seguinte comentário do narrador: “se a égua não mostrava realmente indícios de vir a fazer carreira como cantora, aprendera há muito, sem necessitar de mestre, a dar uma boa parrelha de coices” (Andrade, 1976: 32). Não necessitando mais de mestre, como o diz o narrador, a égua muda progressivamente de estatuto e entra, com o terceiro filho, João, numa relação de igualdade, que até pode parecer amorosa, negando as diferenças entre espécies.

De facto, João dormirá na cavaliça, porque não quer “separar-se da égua” (Andrade, 1976: 36). A égua, além de ser sempre agora designada no feminino, ganha outras designações: “a criatura” (Andrade, 1976: 34), “a pobre” (Andrade, 1976: 38), demonstrando a evolução progressiva da sua importância e, sobretudo, a sua personificação, como um ser amado, uma cara-metade, como se fosse uma mulher com quem João partilhava a sua vida. Contudo, este excesso de antropomorfização e erotização leva à morte dum burro que se portou como a sua natureza o ditava. “Cego de raiva” como num caso de adultério, João acaba por matar o burro com uma violência tal que tem mais de “bestial” do que de “humano”. Esta cena final não deixa de levantar algumas questões sobre os limites entre a empatia para com o animal e as projeções do qual é vítima, por parte do ser humano. Assim sendo, a história acaba, pela primeira ocasião, com a égua a ter voz:

A égua gemia baixinho. Sentia-se dorida, não sabia se do bicho se de alguma pancada que apanhara por engano. Também se sentia deprimida. Francamente, o seu amigo João exagerara. Primeiro metera-se onde não era chamado, depois não se malha assim numa criatura por dá cá aquela palha (Andrade, 1976: 42).

Foi preciso o drama acontecer para finalmente se permitir ao animal exprimir os seus sentimentos e pensamentos, usando-se a forma do discurso indireto livre. A conclusão permite à égua tomar as rédeas do seu próprio destino, e decidir, afinal, com quem iria: “A bicha nem olhou para trás”, (Andrade, 1976: 44).

A obra de Eugénio de Andrade mostra claramente a evolução da caracterização da personagem equestre, e a sua progressiva transição da função de objeto

de ambição a este de sujeito – heroína da história – onde é até objeto de desejo de outro equídeo.

O Big Bang: uma viagem iniciática

Big Bang, mesmo que seja, ao contrário da égua branca, desde o início apresentado como o herói da própria história, segue também uma evolução progressiva da inocência pura, até ao conhecimento e à paz. Se, no início do livro, ele está preocupado com um “desassossego”, como se se tivesse esquecido do que se tinha esquecido, à medida que a narração avança, passa por diferentes fases: da dúvida, ao questionamento, segue para a afirmação, e o regresso a casa onde, finalmente, e com a ajuda do seu vizinho, encontrará paz e resolverá a sua jornada.

A viagem do Big Bang tem tudo do percurso iniciático ou da viagem espiritual. A sua jornada também se inspira na dualidade do cavalo, que tanto é o animal de luz que deslumbra, como o que todos querem tocar e dominar. E qual será, senão esse, o significado desta interrogação perpétua da qual o Big Bang é vítima, desde que põe o casco fora de casa? Todos querem interpelá-lo, com as perguntas mais diversas, desde o estado do tempo às regras do uso ortográfico em vigor (“esse sol que estás a apanhar escreve-se com maiúscula ou com minúscula?” Martins / Carvalho, 2019: 35.). Mas o Big Bang também mostra um lado mais negro, mais “violento” como o designa uma das vozes, e ele terá de dominar este aspeto sombrio da sua personalidade para conseguir evoluir e crescer. Como se este percurso iniciático fosse um modelo para o leitor seguir, segundo um “alter-ego paradigma”, já definido por Sylvine Pickel-Chevalier (2017) quando estudou as representações do cavalo na literatura infantil.

Assim, Big Bang representa o exemplo para o leitor, de afirmação de si, ao longo duma jornada que lhe permite conhecer-se melhor e, assim, crescer. De facto, Big Bang tem pouco a ver com um cavalo real que podemos encontrar no dia a dia, e é representado com características humanas: Big Bang come ovos estrelados ao pequeno-almoço, vai para praia apanhar sol e bebe chá com o vizinho, um pássaro. Além disso, ele não tem a personalidade pacífica de um herbívoro, mas manifesta, depois de uma irritação crescente, uma violência interior que aparece no ato de “rugir”. Esta ação, além de provocar a surpresa do narrador – “os cavalos, como é sabido, não rugem. Mas nessa manhã Big Bang rugiu.” (Martins / Carvalho, 2019: 36) –,

também afasta as “vozes” ouvidas pelo herói: “Hei, Big Bang, que má onda é essa? Agora és violento?”

A violência aparece, nos dois textos, como parte inerente à presença do cavalo “de papel”. Contudo ela não é sempre originada pelo animal.

Big Bang ou a vitória do humanismo animal sobre a violência humana

Hei, Big Bang! apresenta semelhanças com outros mitos e fábulas dos quais o cavalo “de papel” é o herói⁷: a ligação à morte (alguém alerta Big Bang que o stress mata, p. 24) lembra-nos a função de psicopompo do cavalo, ser capaz de circular entre os mundos dos vivos e dos mortos, como Pégaso que nasceu da morte da própria mãe e voa da terra dos seres humanos para o reino dos Deus, e até ao Céu onde acabará na forma do constelação; como também os cavalos da Apocalipse, ou o Bouraq, cavalo com cabeça de mulher levando o profeta a viajar pelos mundos no Coran⁸. O aspeto dual do cavalo, veículo simbólico tanto de paz e de beleza (o objetivo da jornada do Big Bang, representados pelo silêncio e a presença importante do sol), como de violência (com a “má onda” que vai criar, Martins / Carvalho, 2019: 36), a ligação aos elementos, especialmente ao mar, para onde Big Bang foge à procura de tranquilidade e de paz, podem ser vistos como um regresso à origem aquática do cavalo mágico dos gregos (Poseidon, por exemplo, Deus do cavalo e do mar, ou Pégaso, que dá origem a uma fonte). Assim, este cavalo ficcional corresponde a numerosas projeções e referências simbólicas, que são os frutos de uma longa tradição mítica em torno do cavalo. Mas Big Bang também representa a tradição literária do romance de formação ou *bildungsroman*. Ele é, ou pode ser, um modelo para o leitor.

⁷ O cavalo surge em cerca de 370 referências no *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Baladas, Mitos, Fábulas, Romances Medievais, Exempla, Fabliaux, Livros de Piadas e Lendas locais* (Bloomington, Indiana, 1955-1958).

⁸ O *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Baladas, Mitos, Fábulas, Romances Medievais, Exempla, Fabliaux, Livros de Piadas e Lendas locais* (Bloomington, Indiana, 1955-1958) também tem outros exemplos destes cavalos que têm a capacidade de transitar entre mundos, o dos vivos e o dos mortos, como o mostram as referências F101.6.2. e F101.6.2.: “Escape from lower world on horse of lightning. India: Thompson Balys.”

A égua branca: gerir a violência dos outros

Na *História da Égua Branca*, a égua está, indiretamente, à procura de um dono-parceiro que a valorize como égua. Infelizmente, tem sucessivamente três donos que nunca vão trazer-lhe uma relação equilibrada. O primeiro vai tratá-la como um veículo, o segundo como um animal-escravo, e o último como se fosse uma namorada humana.

Estas diferentes fases demonstram uma inadequação entre a visão e os desejos dos três filhos e a realidade da égua, animal com necessidades próprias que, em alguns momentos, se aproximam de necessidades humanas: fisiológicas, psicológicas, comportamentais. Esta inadequação mostra bem como a visão dos filhos, possíveis futuros donos, está deformada: prestam-lhe pouca atenção, sendo o único interesse transformar a égua no que eles querem que ela seja.

A narração mostra uma violência crescente em relação à égua: primeiro, é negligência de quem a deixa comer demasiadas folhas de aloandro; depois, uma “lição de chicote” (Andrade, 1976: 32); por fim, o terceiro filho impõe-lhe uma relação de casal que tem tudo a ver com zoofilia, mesmo sem ser explicitamente assim chamada. É porque pensa ser uma relação amorosa que João fica cego de raiva com ciúmes do burro do moleiro ao ponto de o matar, colocando a égua – e o leitor – numa posição de testemunho dum assassinato, o que pode chocar num livro destinado a um público infantil urbano. Este é, de resto, um dos valores do livro de Eugénio de Andrade na forma de relacionar a ficção com as potenciais realidades de um leitor em crescimento. No mundo rural, a morte dos animais, o porco por exemplo, pode ser lugar de coesão da comunidade:

Deu por um sacho perto do lagar, correu a buscá-lo e atirou duas sacholadas à cabeça do animal que o estendeu. Depois, sem piedade pela zurrada lancinante do desgraçado, malhou, malhou, até o deixar bom para estrume (Andrade, 1976: 40).

A reação do leitor pode espelhar-se na reação da égua, momentaneamente seu alter ego, e de quem afinal temos o ponto de vista: “se sentia deprimida. Francamente, o seu amigo João exagerara. [...] não se malha assim numa criatura”, (Andrade, 1976: 42). A violência de João não é aceite pela égua, e ela deixa-o. A perspectiva da égua, que só aparece no final da história, permite olhar para o ser humano através dos olhos do animal, e julgar o seu comportamento

como inapropriado. O olhar do animal permite pôr em perspectiva as ações dos homens e questioná-las. Assim, o livro acaba precisamente com a menção ao olhar do animal: “A bicha nem olhou para trás” (Andrade, 1976: 44), significando a recusa da égua de aceitar mais os tratamentos e o comportamento dos donos.

O moleiro é o único ser humano a tratar a égua como uma égua, oferecendo-lhe uma relação homem/animal saudável, e a narração acaba quando a personagem aparece, marcando um regresso à normalidade. O moleiro é o exemplo do que se convencionou chamar humanidade, nas suas relações com os animais: vem a correr para ajudar o burro e tem lágrimas nos olhos quando lhe vê “a cabeça aberta” (Andrade, 1976: 44). É por causa desta humanidade da personagem que a égua vê no moleiro o parceiro que esperava, assim como um caminho mais certo para a sua vida futura.

A questão do cavalo na literatura infantil não pode ser tratada sem contar com a evolução da figura do animal e das suas representações, desde as suas origens míticas até uma leitura contemporânea, onde o animal aparece como um duplo ou um alter-ego do leitor-criança. A figura do cavalo permite tratar, graças a essas representações, as noções de livre-arbítrio, de autonomia, e de violência, temas difíceis de tratar na literatura infantil. O olhar do animal sobre os acontecimentos também permite introduzir uma perspectiva diferente, e de questionar os comportamentos humanos, para o leitor-criança criar, pouco a pouco, uma visão alargada do mundo em que está a crescer.

Dos dois textos podemos retirar grandes lições para ensinarmos à criança-leitora ou ouvinte. Só algumas serão mais evidentes à primeira leitura porque, como bem sabemos, um bom livro nunca se deixa descobrir uma só vez. E estes são dois bons livros que merecem ser redescobertos. Certamente que não serão precisas, à criança, todas as explicações que a leitura aqui proposta nos proporcionou. Não nessa primeira leitura, mais apressada, interessada em saber como acabam as histórias. Mas virão talvez os porquês, virão talvez os pedidos para voltar a ouvir a história. Já ao mediador adulto, o que dá e acompanha a primeira leitura, interessará saber mais do que saber ler para quem não sabe ler, ou saber ler expressivamente para envolver a criança na história e fazê-la suspender a descrença nas partes mais improváveis. Mas que no fim, ou depois, vai querer saber porque é que tudo se passou desta maneira. É assim que se contamina um leitor com o gosto de ler e se pode ter esperança no resultado desse contágio: conversas em que outras dúvidas

podem surgir tornando-se muito mais interessantes do que as certezas. Assim, a leitura, pela identificação com o cavalo, parece permitir esta “extensão dos sentidos, [...] ampliação do ouvido e das mãos, [...] prolongamento do sistema nervoso central e do cérebro” (p.157) desempenhando então o papel de mediador agora reconhecido às novas tecnologias⁹.

E sem perguntas que parecem rasteiras para apanhar meios-entendedores a quem uma palavra, corrigida com um “certo”, basta. É por isto, e para isto, que ensinar a ler literatura não é o mesmo que ensinar a ler. Ensinar a ler literatura até pode bem ser começar por ensinar a ouvir e a perguntar. Até sobre cavalos que não estão nestes livros, mas passarão a estar.

⁹ De acordo com as conclusões de *Un Taller de Folclore Infantil para el Siglo XXI*, de María Dolores González Gil (Universidade de Sevilha), Pedro C. Cerillo y Jaime García Padrino (2001), *La Literatura Infantil en el siglo XXI*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 230 p.

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Fernando de (1970), "O Mosaico dos Cavalos". *O Arqueólogo Português* IV, p. 263-275.
- Andrade, Eugénio de (1976/2013), *História da Égua Branca*, Porto, Assírio & Alvim.
- Azevedo, Fernando (coordenação) (2010), *Infância, memória e imaginário. Ensaio sobre literatura infantil e juvenil*, CIFPEC – Centro de Investigação em Formação de Profissionais de Educação da Criança / Instituto de Educação, Universidade do Minho.
- Beckett, Sandra L. (1997), *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Montréal, ELLUG.
- Camproger, Diane (Guirard de) (2022), "O cavalo, figura mítica das lendas populares portuguesas", *Fazedores de Letras*, n.º 88, Universidade de Lisboa, online.
- Eco, Umberto (1996), *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* (1994), Paris, Grasset & Fasquelle, p. 18-19.
- Gil, María Dolores González (2001), "Un Taller de Folclore Infantil para el Siglo XXI ", Pedro C. Cerillo y Jaime García Padrino, *La Literatura Infantil en el siglo XXI*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 230 p.
- Gomes, Mário Varela (1995), "Cavalo de cor vermelha da Gruta do Escoural (Montemor-o-Novo)". *Estudos de Arte e História, Homenagem a Artur Nobre de Gusmão*, Veja, Lisboa, p. 295-305.
- Minhós Martins, Isabel & Carvalho, Bernardo (2019), *Hei, Big Bang!(Ninguém disse que era fácil)*, Planeta Tangerina.
- Thompson, Stith (1955-1958), *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Baladas, Mitos, Fábulas, Romances Medievais, Exempla, Fabliaux, Livros de Piadas and Local legends*, Bloomington, Indiana. Disponível no endereço https://ia800408.us.archive.org/30/items/Thompson2016MotifIndex/Thompson_2016_Motif-Index.pdf, consultado a 23 de Março de 2024.
- Pickel-Chevalier, Sylvine / Greffe Gwenaëlle (2017), " Représentations et symbolismes du cheval. La révolution contemporaine, interprétée à travers les arts populaires et enfantins ", Leroy du Cardonnoy, Eric / Vial, Céline (eds.), *Les chevaux : de l'imaginaire universel aux enjeux prospectifs pour les territoires*, Caen, PUC, p. 109-128.
- Santos-Estévez, Manuel / Bettencourt, Ana M. S. (2017), "O conjunto de gravuras rupestres de Santo Adrião (Caminha, Portugal). Embarcações, armas, cavalos e ex-votos", Atos de congresso, Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa.

Silva, António C., Mauran Guilhem Rosado Tânia/ Mirão, José, Candeias, António / Carpetudo, Carlos / Caldeira, Ana Teresa (2017), "A arte rupestre da gruta do Escoural – novos dados analíticos sobre a pintura paleolítica", *Arqueologia em Portugal. 2017 – Estado da questão*, Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa.

Sousa, Afonso Soares de. (2022). "O Cavalo na Idade Média Portuguesa", *Medievalista*. Disponível no endereço <https://medievalista.iem.fcsh.unl.pt/index.php/medievalista/article/view/488>, consultado em 10 de Agosto de 2022.



Regresso à animalidade
Retour à l'animalité
Returning to animality

