

**Des chiens et des hommes : de quelques espaces
d'espèces du théâtre contemporain au Québec**

Sylvain Lavoie

**Thèse
présentée au
Centre for Interdisciplinary Studies in Society and Culture**

**comme exigence partielle au grade
de philosophæ doctor (Ph.D.)
en sciences humaines (Humanities)**

**Université Concordia
Montréal, Québec, Canada**

Mai 2023

© Sylvain Lavoie, 2023

CONCORDIA UNIVERSITY
SCHOOL OF GRADUATE STUDIES

This is to certify that the thesis prepared

By: Sylvain Lavoie

Entitled: Des chiens et des hommes : de quelques espaces d'espèces du théâtre contemporain au Québec

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor Of Philosophy (Humanities)

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with respect to originality and quality.

Signed by the final examining committee:

_____ Chair
Dr. Jean-Philippe Warren

_____ External Examiner
Dr. Stephanie Nutting

_____ Examiner
Dr. David Howes

_____ Examiner
Dr. Sylvain David

_____ Thesis Supervisor
Dr. Patrick Leroux

_____ Thesis Co-Supervisor
Dr. Christabelle Sethna

Approved by

_____ Dr. David Morris, Graduate Program Director

5/15/2023

_____ Dr. Pascale Sicotte, Dean
Faculty of Arts and Science

RÉSUMÉ

Des chiens et des hommes : de quelques espaces d'espèces du théâtre contemporain au Québec

Sylvain Lavoie, Ph.D.
Université Concordia, 2023

De façon générale, le théâtre québécois s'est à peine préoccupé des questions liées au non-humain, et sa critique encore moins. En effet, Stéphanie Nutting a beau écrire, dans un des seuls articles portant sur le sujet, que « [l']animal foule régulièrement les planches au Québec et ce, depuis longtemps », il n'en demeure pas moins que cet aspect d'une nature à l'œuvre a très peu retenu l'attention des spécialistes qui ont souvent eu tendance à placer l'activité dramatique à la remorque du politique pris au sens le plus restreint.

La présente thèse veut combler cette lacune en amorçant, dans une optique interdisciplinaire, une réflexion sur la place que l'animal occupe dans les pratiques scéniques québécoises récentes, avec comme point focal l'espèce qui apparaît plus que toutes les autres : le chien. Or si l'ubiquité de *Canis familiaris* se veut remarquable, elle est également fluctuante dans le temps et dans l'espace, souvent problématique, toujours ambiguë. C'est parce que, selon Richard Schechner, elle partage, avec le théâtre, un vocabulaire et d'innombrables *points de contact*, que l'anthropologie se voit conviée dans cette étude, aussi parce que la fameuse paire conceptuelle nature-culture s'y articule en moment fondateur depuis les travaux de Claude Lévi-Strauss selon qui « [l]e monde animal et le monde végétal ne sont pas utilisés seulement parce qu'ils sont là, mais parce qu'ils proposent à l'homme une méthode de pensée ».

Ici j'analyse une vingtaine de pièces et spectacles qui, depuis la création, en 1987, de l'œuvre éponyme de Jean Marc Dalpé qui semble donner le ton à mon corpus, mettent en scène au moins un chien comme élément central de la représentation. Cela me permet de baliser le théâtre contemporain au Québec en établissant une géographie critique de ce rapport trouble qui constitue l'une des plus vieilles affaires de discipline(s) qui soit. Ultimement, je désire commencer à répondre à la question suivante : Qu'est-ce que l'animal fait au théâtre, au Québec ? Se dégage, de la violence métonymique au cœur des manifestations *canines* que j'étudie, peut-être moins le reflet immédiat du social à l'époque de leur présentation, qu'une constellation symbolique annonçant une profonde crise des intériorités et des différences.

Mots clés

Théâtre contemporain au Québec ; culture québécoise ; études animales ; chien (représentation) ; anthropologie de la nature.

ABSTRACT

Des chiens et des hommes : de quelques espaces d'espèces du théâtre contemporain au Québec
[Of Dogs and Men: On Certain Spaces of Species in Contemporary Quebec Theatre]

Sylvain Lavoie, PhD
Concordia University, 2023

In general, Quebec theatre has hardly been concerned with questions related to the non-human, and its critique even less so. In fact, Stéphanie Nutting may well write, in one of the only articles on the subject, that “[t]he animal regularly treads the boards in Quebec and has done so for a long time,” yet the fact remains that this aspect of nature at work has received very little attention from drama specialists who often tended to place theatre in the context of politics in their most restricted sense.

This thesis aims to fill this gap by initiating, from an interdisciplinary perspective, a reflection on the place that the animal occupies in recent Quebec art practices, with a particular focus on the species that appears more often than all others: the dog. However, if the ubiquity of *Canis familiaris* is remarkable, it nevertheless remains fluctuating in time and space, often problematic, always ambiguous. It is here that anthropology enters the scene, because, according to Richard Schechner, it shares a vocabulary and innumerable points of contact with the theatre itself, also due to the fact that the famous conceptual nature-culture pair was constituted as a founding moment in the work of Claude Lévi-Strauss, according to whom “[t]he animal world and the plant world are not used only because they are there, but because they offer man a method of thought.”

I analyse some twenty plays and shows, which, since the creation of *Le chien* by Jean Marc Dalpé in 1987 that set the tone, stage at least one dog as a central element of the performance. My thesis therefore allows me to mark out contemporary theatre in Quebec by establishing a critical geography of this troubled relationship that constitutes one of the oldest intermingling of discipline(s) there is. Ultimately, I want to begin to answer the following question: What animals do in/to theatre in Quebec? What emerges from the metonymic violence at the heart of the canine manifestations I study is maybe not the immediate reflection of the social at that time, so much as a symbolic constellation announcing a deep crisis of interiorities and differences.

Key words

Contemporary theatre in Quebec; Quebec culture; animal studies; dog (representation); anthropology of nature.

REMERCIEMENTS

Même si cette série est longue, qu'un merci chaque fois spécial aille à :

Patrick, pour m'avoir *naturellement* fait découvrir le PhD in Humanities qui m'a permis d'explorer mon sujet à ma guise, de même que pour le support continu ;

Christabelle, pour nos échanges presque quotidiens depuis notre rencontre entre un éléphant et une femme à barbe, et pour la complicité louvoyant entre nos différents lieux ;

David qui, généralement avec peu de mots, n'a jamais manqué de m'amener ailleurs – c'est généralement là où je préfère être ;

Élisabeth qui, depuis l'aube, continue de m'accompagner, et au final pour Riboulet ;

la gang de l'École nationale de théâtre, parce que vous êtes vraiment au boutte ;

Brigitte, pour l'accueil, les lieux fleuris, la lutte sans bacon ;

Donald et à Pamela qui, en un espace-temps lointain, m'ont aidé à développer la toute première intuition de ce projet ;

Viviane, pour la confiance au premier titre, puis pour le château, le collier, le castor, et parce que G. aussi avait un fils ;

Simon, pour les cupcakes ;

Evelyne, avec qui ça marche bellement, et pour les oiseaux ;

MS, la Grande Brune, mon oie et Ti-Loup – aussi parfois leurs chéri·e·s –, pour tous les cris les S.O.S. (lays, sacoches, miradors, etc.), de même que pour les mardis, les planchers propres, les grandes graines, bref pour l'humour inénarrable qui fait plus de bien que tout ;

Erin, for the buckets of grace ;

Marie-Hélène, pour la cire, les soirées de fin du monde, les bleuets de Quidi Vidi, autant de merveilleux souvenirs qui, je l'espère, en appelleront toujours d'autres ;

Sharon, for whom I'll forever be *critical by nature* ;

Richard qui, tôt ou tard, écoute mes histoires ;

Nicole, d'Edmonton à Tabunsintac en passant par Kingston et Waterloo, pour les nachos ;

mes parents, pour leur aide désintéressée et tou·te·s les chien·ne·s qui m'ont vu grandir ;

Isabelle qui, de Marivaux au tuyau en passant par la scie, est d'une générosité sans borne, et pour le rire dont je ne me lasserai jamais ;

Mathieu, pour les cèdres, les couchers de soleil, les coyotes... et la grenadine, évidemment ;

Ducky, pour les doux encouragements de l'autre île ;

Muhammad, pour les pauses de travail non planifiées ;

Rachel qui, même sans Diderot, affectionne les chats sauvages ;

toutes les personnes qui, au détour d'une conversation, m'ont parlé d'un spectacle insoupçonné, d'un·e artiste inconnu·e, de même que toutes celles qui se sont entretenues avec moi ou ont répondu à mes innombrables questions ;

Louise, pour notre amitié improbable de Montréal à Yellowknife ;

Catherine, qui m'a un jour parlé du blaireau et qui fit surgir, du *Tombeau des rois*, une caille et un panais – ça marque ;

l'équipe du CNA, pour le plaisir immense de se retrouver, et donc pour la suite ;

toi, enfin, éternel enfant qui sembles aimer les (vieux) loups plus que les toutous, parce qu'en ta compagnie, malgré la domesticité forcée, les transports en commun ont pris un autre sens, et pour m'avoir donné le goût d'aller moins vite mais plus loin, un peu comme dans une chanson de Lara Fabian qu'on écouterait jusqu'à la toute fin.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	iii
Abstract	iv
Remerciements	v
Table des matières	vii
Liste des sigles	x
Introduction / Espaces d'espèces	1
Auditorium Dufour, mars 1999, j'avais (presque) 19 ans.....	6
Sylvain, en quelques temps	12
De Saint-Pierre à St-Pierre	17
Une altérité radicale ?.....	23
Je parle aussi de lieux.....	25
Partie I / De la nature du chien en performance	29
Chapitre 1 / Être et ne pas être dans le champ	30
D'une crise l'autre.....	32
La « nature plantée comme un décor pour le théâtre de l'esprit »	36
L'animal comme pas un	43
Entre moment et tournant.....	48
Quelle(s) discipline(s) pour quel(s) champ(s) ?	54
Au-delà de l'homme.....	57
Le chien et la performance hors-champ	60
Chapitre 2 / Animaux en performance	66
Entre études animales et études de la performance.....	69
La domestication comme performance ?	75
« Having a “panicking fear” of “being there” on the stage ».....	78
Faire l'histoire en étant déplacé	81
S'inviter au théâtre	85
Le théâtre de la nature ou la nature du théâtre	87
Théâtre et naturalisme	93
Être de bonne compagnie ou l'art de disparaître.....	96
Et si l'animal ne voulait rien dire ?	99
Entre zooësis et zoopoétique	100
Chapitre 3 / Qu'est-ce qu'un chien [au Québec] ?	104
Central Park, 25 mai 2020.....	106
Entre chien et loup.....	109
Quand le loup fucke le chien.....	112

Le coyote en jeu	115
<i>Canis (lupus) familiaris</i> : nommer le chien.....	118
Un sujet métonymique	121
Les animaux célèbres	123
Le « meilleur ami de l’homme »	126
Les chiens au Québec n’ont pas (encore) d’histoire	129
Montréal, P.Q.	133
De race et d’espèce.....	135
Le chien : un loup pour l’homme ?	142
« Vos chiens ont plus d’esprit que les nôtres »	145
Why Look at (these) Animals ? [Pour ne pas conclure]	148
Partie II / Du côté du théâtre au Québec	150
Chapitre 4 / De quelques animaux du théâtre québécois	151
Chapitre 5 / Des faux chiens.....	160
<i>Le chien</i> de Jean Marc Dalpé	161
<i>Un samouraï amoureux</i> , de Maryse Pelletier.....	168
<i>Poème pour une nuit d’anniversaire</i> , de Dominick Parenteau-Lebeuf.....	170
<i>Chien savant</i> , d’Olivier Choinière	174
<i>Les mains bleues</i> , de Larry Tremblay	177
<i>Les enfants d’Irène</i> , de Claude Poissant.....	184
<i>Le langue-à-langue des chiens de roche</i> , de Daniel Danis	188
<i>Ma mère chien</i> , de Louise Bombardier	200
<i>L’anatomie du chien</i> , de Pier-Luc Lasalle	205
<i>A Chair in Love</i> , de Larry Tremblay	208
<i>Du vent entre les dents</i> , d’Emmanuelle Jimenez.....	212
<i>Terre océane</i> , de Daniel Danis	217
<i>Transmissions</i> , de Justin Laramée.....	217
<i>Raconter le feu aux forêts</i> , d’André Gélinau.....	221
<i>Mes enfants n’ont pas peur du noir</i> , de Jean-Denis Beaudoin.....	230
<i>Dehors</i> , de Gilles Poulin-Denis.....	232
Leur chien est mort [pour ne pas conclure].....	237
Chapitre 6 / Des « vrais » chiens.....	242
<i>L’histoire de Raoul</i> , d’Isabelle Leblanc	243
<i>L’histoire révélée du Canada français, 1608-1998</i> , d’Alexis Martin.....	246
<i>Animaux</i> , d’Alexis Martin	247
<i>Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me</i> , d’Angela Konrad	261
<i>Suie</i> , de Dave St-Pierre.....	263
<i>Fléau</i> , de Dave St-Pierre	265
De « vrais » chiens ?	268

Conclusion / Des chiens et des hommes.....	270
Tout va très bien ?	271
Histoire(s) de race(s) et d'espèce(s).....	274
Entre chiens et loups	277
Avoir des yeux de chat.....	280
Un certain genre	283
Des femmes et des oiseaux.....	285
Bibliographie	287

LISTE DES SIGLES DÉSIGNANT LES PIÈCES ET SPECTACLES DU CORPUS

ADC	<i>L'anatomie du chien</i> , de Pier-Luc Lasalle
ANM	<i>Animaux</i> , d'Alexis Martin
CIL	<i>A Chair in Love</i> , de Larry Tremblay
CSA	<i>Chien savant</i> , d'Olivier Choinière
DEH	<i>Dehors</i> , de Gilles Poulin-Denis
ENI	<i>Les enfants d'Irène</i> , de Claude Poissant
EPN	<i>Mes enfants n'ont pas peur du noir</i> , de Jean-Denis Beaudoin
FLE	<i>Fléau</i> , de Dave St-Pierre
HCF	<i>Histoire révélée du Canada français, 1608-1998</i> , d'Alexis Martin
HDR	<i>L'histoire de Raoul</i> , d'Isabelle Leblanc
LCH	<i>Le chien</i> , de Jean Marc Dalpé
LLC	<i>Le langue-à-langue des chiens de roche</i> , de Daniel Danis
LMB	<i>Les mains bleues</i> , de Larry Tremblay
LND	<i>Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me</i> , d'Angela Konrad
MDP	<i>Mort de peine</i> , d'Yvan Bienvenue
MMC	<i>Ma mère chien</i> , de Louise Bombardier
PNU	<i>Poème pour une nuit d'anniversaire</i> , de Dominick Parenteau-Lebeuf
RFF	<i>Raconter le feu aux forêts</i> , d'André Gélinau
SAA	<i>Un samouraï amoureux</i> , de Maryse Pelletier
SUI	<i>Suie</i> , de Dave St-Pierre
TEO	<i>Terre océane</i> , de Daniel Danis
TMS	<i>Transmissions</i> , de Justin Laramée
VED	<i>Du vent entre les dents</i> , d'Emmanuelle Jimenez

l'enfant au genou écorché
un chien sur les talons

le jeu se calme
une petite mort d'après-midi

qui se souvient des arbres
des cours clandestines des pissenlits

il n'y a plus d'ombre en face de l'église
pour parler d'amour

– Odile-Marie Tremblay,
Le déboisement

Those of us fascinated with dog behavior are
caught between disciplines. We are anomalies
in all academic fields.

– Raymond et Lorna Coppinger,
Dogs

INTRODUCTION
ESPACES D'ESPÈCES

I was born in Chicoutimi
Chicoutimi is an amerindian word
it means up to where the water is deep
this word refers to the Saguenay
a big a beautiful a splendid river
but Chicoutimi as a town is ugly
as every American town
and this ugliness is very interesting
but fortunately nature surrounds every town
in this country
and nature cannot be ugly
right
– Larry Tremblay,
The Dragonfly of Chicoutimi

Plutôt que des intentions, je voudrais présenter
le paysage d'une recherche et, par cette
composition de lieu, indiquer les repères entre
lesquels se déroule une action.

– Michel de Certeau,
L'invention du quotidien

Ce là s'invente chaque fois qu'un *ici* tente de se définir. Car « [l]'espace est un doute, écrivait Georges Perec : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la *conquête*¹ ». Mot très chargé que celui-là, voire de moins en moins à-propos, j'en conviens, or n'oublions pas qu'avant de désigner le fait d'*acquérir par les armes, de soumettre par la force (Le Petit Robert)*, la conquête veut dire, littéralement, *quérir avec, chercher auprès de*². C'est une histoire de *con-quête* qui se déploie ici, alors que je m'appête à baliser, *avec le chien et auprès de lui*, le théâtre contemporain au Québec en établissant peu à peu une géographie critique de quelques-unes des représentations de ce rapport trouble qui constitue l'une des plus vieilles affaires de discipline(s) qui soit.

1. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 2000 [1974], p. 179 ; je souligne.

2. C'est l'artiste Maryse Goudreau qui, présentant *La conquête du béluga* au Festival TransAmériques (FTA) en 2022, m'a ramené à cet heureux usage.

Si les lieux sont constamment redessinés à grands coups de lignes imaginaires – autant de coups de crayons constituant des répliques aux divers épisodes souvent programmatiques de mondes sans cesse en train de se (re)faire –, certains s’avèrent être plus significatifs que d’autres, et les dernières années se sont bien chargées de violemment le montrer.

Impossible, en effet, de passer sous silence le fait que depuis mars 2020, sous les espèces d’une pandémie, nous avons été plusieurs à avoir un *ici* particulièrement restreint tandis que notre *là* est apparu aussi prégnant et mouvant qu’inaccessible, pour ne pas dire virtuel, voire spectral ; avec l’événement covid-19, l’Autre est encore venu nous hanter, l’ennemi invisible menaçant quiconque s’aventurant hors de chez soi. On pourra se demander longtemps si l’oulipien Perec se doutait déjà, au début des années 1970, qu’un demi-siècle plus tard un micro-organisme nous obligerait, de façon fracassante mais certainement pas tout à fait nouvelle, à renégocier à ce point notre espace. Ce faisant, le domestique a continué de triompher pendant que, pour ma part, en proie à plusieurs niveaux d’effroi et le cœur arraché, j’aurai arpenté notre – puis mon – appartement jusqu’à fatiguer, comme pour tenter d’y échapper.

En ce qui concerne le chien, que celui-ci ait permis d’éviter en partie les règles de confinement de santé publique devrait *et* ne devrait pas nous surprendre³. En effet, autant *le meilleur ami de l’homme* est encore souvent associé, à tort ou à raison, à une certaine insalubrité, autant son positionnement intermédiaire dans l’organisation du monde – son « caractère instable⁴ », disait Claude Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* – font de lui une figure souvent problématique du grand théâtre de nos représentations. Il y a longtemps que « the “new work” of dogs had become providing companionship for humans in a society where they were increasingly

3. Une femme de Sherbrooke a tenté de faire passer son mari pour un canidé afin d’éviter le couvre-feu, or cela n’a pas convaincu les autorités.

4. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 2021 [1962], p. 142.

isolated from each other⁵ », écrit Karla Armbruster dans un texte publié avant l'événement covid-19 qui n'a sans doute fait qu'accentuer le phénomène. Car ce n'est pas d'hier qu'on assiste aux « contrasting roles provided for dogs in public and private, ultimately tying the role of dogs in public space to the anthropological category of dirt⁶ » ; toujours selon Armbruster, « from a societal perspective they are categorized as something close to pigeons and rats : potential or actual nuisances⁷ ». Tou·te·s les propriétaires canin·e·s seront là pour en témoigner : leur animal restreint en grande partie leurs déplacements et activités, notamment parce que « [o]ur tendency to see dogs and their habits as dirty and dangerous clearly distances self from other, us from them, reinforcing the boundary between nature and culture by firmly depositing the dog, with its troubling tendency to sneak under or over that particular fence, on the other side⁸ ».

C'est bel et bien une question d'espaces – réels *et* imaginaires – effectifs *et* affectifs qui se déploie ici, avec le chien comme figure centrale d'un jeu rendu plus complexe encore par l'épisode pandémique qui n'a pas manqué de ramener au (dé)goût du jour le « record of couplings and infectious exchanges⁹ », selon l'expression de Donna Haraway ; on tomberait amoureux comme on tombe malade, Michel Sardou le chantait déjà il y a un demi-siècle. C'est d'ailleurs en utilisant un vocabulaire avec lequel nous avons dû nous habituer depuis 2020 que Karla Armbruster évoque les quelques parcs à chiens qu'on retrouve dans la plupart des grandes villes américaines : « This is not integrating dogs into public space in a way that challenges us to embrace messiness. This is a *quarantine*, a sop to those of us afflicted with the *disease* of dog love¹⁰. » D'où le besoin de

5. Karla Armbruster, « Dogs, Dirt, and Public Space », dans John Sorenson et Atsuko Matsuoka (dir.), *Dog's Best Friend? Rethinking Canid-Human Relations*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2019, p. 116.

6. *Ibid.*, p. 117.

7. *Ibid.*, p. 118.

8. *Ibid.*, p. 124.

9. Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003, p. 9.

10. Karla Armbruster, *loc. cit.*, p. 127-128 ; je souligne.

reconnaître, une bonne fois pour toutes, « that dirt and risk are the price of being alive in a web of co-constitutive relations¹¹ » qui concernent toutes les composantes du vivant, voire au-delà.

On l’aura compris, c’est une histoire de conjonctures – et de conjonctions –, d’articulations, de mots au premier titre, qui s’ouvre ici. Mathieu Riboulet l’aura exprimé de magnifique façon : « Ça quitte les livres et ça vient dans le corps, et pour avoir la paix il faut que de nouveau ça parte dans les livres, c’est pour ça qu’on écrit¹² ». C’est pour cela, oui, que dans les pages qui suivent je quitterai à diverses occasions le cadre attendu de la thèse, en évoquant des rapprochements difficiles et des unions qui flanchent, partout des êtres ou des os qui peinent à se trouver ensemble, et se séparent ; des alliances finissent souvent par disparaître, d’où aussi l’importance, semble-t-il, d’entendre l’appel de Julie Sermon à « faire valoir et cultiver les liens (sensibles, sensitifs, affectifs) que l’on tisse et au nom desquels on s’engage, aussi bien en politique qu’en amour ou en amitié¹³ ». Aussi bien dire que tout, dans les pages qui suivent, vise à articuler une écologie des crises car qu’on le veuille ou non, toujours notre actualité nous rattrape, et ce à chaque niveau de l’existence.

En d’autres mots, la présente thèse est *et* n’est pas le fruit d’un acte isolé : quoique j’en ai rédigé la majeure partie dans la solitude, l’état de liminarité dans lequel je me trouvais pour la faire naître se voit moins lié à mon statut de doctorant qu’au fait qu’un virus présent chez la chauve-souris se serait propagé, depuis l’Asie, chez *Homo sapiens* par l’entremise du pangolin ou de la civette¹⁴. Intéressant retour du balancier, donc : pendant les trois dernières années nous aurons souvent – et terriblement – été, suivant Heidegger, pauvres en monde¹⁵, à cause de contacts avec

11. *Ibid.*, p. 132.

12. Mathieu Riboulet, *Entre les deux il n’y a rien*, Lagrasse, Verdier, 2015, p. 12.

13. Julie Sermon, *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*, Paris, B42, coll. « Culture », 2021, p. 38.

14. Alexandre Shields, « Quel animal a transmis la COVID-19 à l’être humain ? », *Le Devoir*, 8 mai 2020, <https://www.ledevoir.com/societe/science/578580/quel-animal-a-transmis-la-covid-19-a-l-etre-humain> (consulté le 25 janvier 2021). Depuis mars 2023, on évoque aussi le chien viverrin comme vecteur potentiel de la propagation du virus.

15. Je reprends ici son fameux concept développé dans *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude* (trad. de Daniel Panis), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1992.

certains mammifères dont on a trop longtemps cru qu'ils en manquaient eux-mêmes cruellement ! Et alors que ma santé psychologique et affective s'en remet à peine, je me console en me répétant qu'au moins je n'aurai pas à déployer trop d'efforts, en 2023 – là réside sûrement un avantage d'avoir pris mon temps –, pour convaincre qui que ce soit de l'agentivité des bêtes sur à peu près toutes les dimensions de l'expérience humaine. Voilà d'ailleurs ce qui aura motivé en partie, dans le sillage – certes édulcoré – de Jacques Derrida qui n'a pas manqué d'exposer sa propre « nomenclature » animale, la petite tentative autobiographique qui va suivre, afin de mettre en place certains des termes canins à l'œuvre dans cette thèse. Car « [ê]tre *après*, être *auprès*, être *près de*, voilà, en apparence, différentes modalités de l'être, voire de l'*être-avec*¹⁶ », pour reprendre la déclaration de l'auteur de *L'animal que donc je suis* qui superpose ici position et identité, les termes spatiaux épousant par le fait même une valeur ontologique.

Auditorium Dufour, mars 1999, j'avais (presque) 19 ans

Assistant, un midi printanier au Cégep de Chicoutimi, à la lecture publique de *La langue des chiens de roche* du dramaturge Daniel Danis¹⁷, je suis frappé par cette langue tellurique, d'une beauté sauvage et envoutante¹⁸, exacerbant les images déjà puissantes qui se dégagent de cette pièce ne ressemblant à rien que je connaissais jusqu'alors, même si je dois avouer que je ne savais pas grand-chose, à l'époque, de cet art qui, cependant, commençait déjà à m'intéresser de plus en plus. Depuis, comment oublier le récit, de la fenêtre d'autobus givrée, du vieil homme nu glissant sur la

16. Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, coll. « Philosophie en effet », 2006, p. 57 et 27 ; il souligne.

17. Le titre de la pièce est devenu *Le langue-à-langue des chiens de roche*, et la pièce a été créée professionnellement à Montréal en janvier 2001 ; voir le chapitre 5 à cet effet. Je n'ai pas été en mesure de retracer le nom du ou de la metteur·e en lecture de l'événement auquel j'ai assisté, cependant je remercie chaleureusement Claude Poissant qui m'a fait l'enlevant récit génétique des productions scéniques de cette œuvre.

18. Pour Gilbert David, il serait question, au contact de cette œuvre, d'« éprouver la vibration poétique », ce qui m'apparaît tout à fait juste « Le langue-à-langue de Daniel Danis. Une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, 2007, p. 80).

glace avant de se fracasser le crâne en criant « Au secours d'amour ! », ou encore ne pas réentendre, même à ce jour, les énigmatiques « J'ai le goût des bons cieux, j'ai le goût des bons sexes ! » que scandaient-susurraient, après avoir dégluti une boisson mauve, les participant·e·s au party-rage organisé par un certain Coyote ? Mais c'est surtout la finale de l'exercice public qui me happât : les jeunes comédien·ne·s avaient tapé du pied sur la scène en aboyant longtemps et frénétiquement vers l'auditoire. Ayant grandi entouré de chiens, on avait souvent jappé en ma direction... mais jamais dans une salle de spectacles, encore moins de la part d'humains !

Quelques jours plus tard, discutant de l'expérience avec mon professeur de littérature, celui-ci n'avait pas manqué de m'exaspérer en m'apprenant qu'il avait offert sa copie de la pièce à la critique culturelle du journal local. Même si j'étudiais alors les sciences de la nature – programme dont on disait volontiers qu'il allait m'ouvrir toutes les portes –, je lui lançai que c'est à moi que ledit bouquin aurait été le plus utile... et pour cause : voilà que j'en suis, une vingtaine d'années plus tard, à rédiger une thèse portant sur les animaux – et plus précisément les canidés – dans le théâtre contemporain au Québec. C'est qu'entre mon premier étonnement et les pages suivantes qui viennent donner raison au petit collégien que j'étais en 1999, il y a eu cette impression grandissante qu'une présence animale se profilait bel et bien sur les planches, au point où, à la veille de débiter mes études supérieures après un baccalauréat en arts dans l'Ouest et le Nord canadiens pendant lequel j'ai troqué – mais jamais complètement – la biologie pour la littérature, faute d'un vocabulaire approprié et de théories sur lesquelles m'appuyer – autour de moi on écrivait déjà amplement sur l'animal, or cela m'échappait presque totalement –, j'eus l'idée d'examiner l'*animalité* dans les œuvres de Daniel Danis et de Michel Marc Bouchard ; combien d'animaux y peuplaient effectivement leurs pièces également habitées par des humains sortant des

comportements culturellement acceptés¹⁹. Peut-être y avait-il aussi là une part de chauvinisme inavoué dans ce désir de plonger dans les univers de deux auteurs saguenéens. Point de départ : on a beau vouloir s'extraire de soi, on y revient toujours un peu.

Si le contexte académique et, au premier plan, quelque chose du Grand Méchant Loup se sont vite chargés de dévoyer une fois de plus mon dessein, je n'ai en revanche jamais cessé de m'intéresser, de loin, aux personnages mi-chiens mi-humains, aux bambins se rêvant en insectes, bref à tous ces petits monstres qui, directement ou non, posaient de sérieuses questions au genre humain, mais aussi à la pratique du théâtre : qu'est-ce que ces créatures font au théâtre ? S'accompagnant généralement de débuts de réponses, de telles interrogations semblaient souvent mener à une impasse de la pensée ; combien de fois ai-je en effet entendu, en guise de répliques aussi floues que catégoriques, qu'il s'agissait de notre animalité – *e basta*. Le théâtre comme lieu de l'étrange : c'était facile, évident, et surtout : réglé. Or la réponse se trouvait ailleurs.

C'est plus loin encore que l'impulsion véritable de ce travail s'est déclarée. Udine, 2006 : souvent en proie à la solitude dans cette petite ville italienne, j'ai beaucoup lu sur la prédation – peut-être, qui sait, dans le but d'être happé par quelque chose –, et un jour je me procurai *Le magazine littéraire* portant sur « Les nouveaux enjeux de la philosophie²⁰ » dans lequel un nom en particulier retint mon attention : l'anthropologue Philippe Descola et son ouvrage *Par-delà nature et culture* que je me procurai quelques mois plus tard, lors d'un passage à Paris ; ledit essai a dormi des années dans ma bibliothèque avant que j'ose m'y aventurer, puis un été après avoir fui la mortifère capitale canadienne, à sa lecture, une première version du présent projet a pris forme.

19. Pensons notamment, pour ce qui est de l'œuvre de Daniel Danis, à Gulka dans *Cendres de cailloux*, ou, dans *Le chant du dire-dire*, à la fratrie Durant qui a quelque chose de bêtes recluses ; en ce qui concerne la production de Michel Marc Bouchard, il n'y qu'à évoquer *Sous le regard des mouches* ou encore le fait que la comtesse, dans *Les feluettes*, s'empiffre de terre comme un animal ; ce ne sont là que quelques exemples qui existaient à l'époque, depuis la liste s'est de beaucoup allongée.

20. *Le magazine littéraire*, dossier « Les nouveaux enjeux de la philosophie. 30 penseurs français pour comprendre notre monde » sous la dir. de Patrice Bollon, n° 457, octobre 2006.

Enfin, alors que l'idée me travaillait d'entreprendre un doctorat à New York, on m'a présenté le PhD in Humanities de l'Université Concordia, programme obligeant à ses candidat·e·s à œuvrer dans trois champs, qui m'a fourni le cadre pour explorer un tel sujet comme je l'entendais : sortir en quelque sorte du théâtre et louvoyer entre les disciplines afin de traiter de la *nature* dans la dramaturgie au Canada avec, comme intuition (certes erronée), que les différents corpus – généralement désignés comme *québécois*, *canadien* et *autochtone* – que la recherche universitaire continue souvent d'appréhender isolément, pouvaient être rapprochés puisqu'ils reposeraient sur une « multiplicité de différences culturelles sur le fond d'une nature immuable²¹ », pour reprendre les termes de Descola que j'avais sans doute mal compris au départ. C'était, oui, (re)tomber dans le piège d'une certaine modernité, espèce de mythe que de nombreux milieux sont désormais en train de déboulonner, en ne reconnaissant pas qu'il y avait là la grandiose fiction qui compose le paysage occidental depuis l'âge classique ; j'ai voulu un temps partir d'un concept aussi inspirant que déroutant – cette fameuse nature qui semble constituer, selon plusieurs, le fondement de la culture canadienne –, dans le but, suivant Gregory J. Reid²², d'aller au-delà de la dualité des nations supposément fondatrices du pays, ce qui aurait fini par mettre à mal les études visant à comparer des objets des sphères linguistiques canadiennes, posture poststructuraliste continuant d'alimenter l'opprobre contre les considérations binaires. Mais avec le recul, il faut convenir qu'éviter les essences nationales au profit d'un environnement – cette idée au demeurant réunificatrice – risquait vite de vouloir en dégager une autre, voire plusieurs autres. C'était aussi de ne pas prendre en compte la déclaration de Bruno Latour, autre figure essentielle de mes recherches, à savoir que

21. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, p. 30.

22. Gregory K. Reid, « A Prolegomenon to Comparative Drama in Canada. In Defense of Binary Studies », dans Stratos E. Constantinidis (dir.), *The Comparative Drama Conference Series. Text & Presentation 2005*, vol. 2, Jefferson, McFarland, 2006, p. 66-80.

« [w]e might be more connected to each other by our worries, our matters of concern, the issues we care for, than by any other set of values, opinions, attitudes or principles²³ ». Je soupçonne cependant que c'est parce qu'elle disparaît que la nature se voit réactualisée dans la fiction ; ainsi assisterait-on à un déplacement de présence, ce qui réaffirmerait par le fait même le caractère spatial de l'identité.

Sans doute aurait-il été possible de dégager, *malgré* les différences culturelles à l'œuvre au sein des divers corpus, des préoccupations naturelles communes aux productions théâtrales du pays. Mais n'y avait-il pas là les dangers de l'ampleur : ne risquai-je pas, en empruntant un tel sentier, d'ouvrir un chantier dépassant le cadre d'un doctorat compte tenu de l'immensité de l'idée de nature ? Or le défi principal – et il était lui aussi de taille – tenait au fait que la nature s'avérait pratiquement impossible à cerner dans son essence. Comment, en effet, statuer sur ce concept qui pouvait à la fois constituer le cadre, le lieu et l'objet de la recherche, et dont la matérialité se trouvait souvent malaisante à déterminer : jusqu'où pouvait aller la présence naturelle ? Est-ce qu'un simple arbre sur scène ou dans une histoire permettait d'y voir déjà une certaine nature ? Est-ce qu'il aurait fallu que l'action ait lieu en forêt pour qu'on parle véritablement de nature ? Fallait-il que cette dernière soit nommée pour qu'elle soit considérée dans une telle analyse ? Mais surtout : si la tentation était grande de classer d'emblée les animaux dans la catégorie *nature*, est-ce que cela permettait de les évaluer au même titre que les plantes, voire que les roches (autre constituante hybride de ce classement) ? Et que faire, au théâtre, du vivant qui ne bouge pas ?

Pour toutes ces raisons, j'ai décidé de réduire mon investigation aux bêtes puisqu'elles constituent, dans notre monde, la part la plus *animée* de la nature, sans compter qu'elles peuvent davantage se rapprocher à quelque chose de l'ordre de personnages, concept clé pour l'analyse

23. Bruno Latour, « From Realpolitik to Dingpolitik, or How to Make Things Public », dans Bruno Latour et Peter Weibel (dir.), *Making Things*, Cambridge, The MIT Press, 2005, p. 4.

théâtrale... bien qu'il ait été dernièrement l'objet d'une crise concomitante à celle de la fable et du dialogue. Aussi y avait-il là le désir de revoir à mon objet premier, l'animal étant après tout l'élément que j'avais au départ identifié comme *problématique* dans le théâtre contemporain. Mais une fois de plus, il a vite fallu choisir devant l'abondance de cas à traiter, et aussi parce que « l'animal », en tant que catégorie de l'esprit, résiste mal à tout examen ciblé ; bien qu'il s'avère difficile, à plusieurs occasions, d'identifier le(s) type(s) de présence(s) des animaux, il est plus aisé, en général, de déterminer ce qu'est (ou non) un animal.

Ainsi optai-je pour les canidés, d'une part parce qu'on les retrouve abondamment dans les pièces et pratiques culturelles du pays – c'est d'ailleurs une question qu'il faudra poser : pourquoi eux plus que d'autres ? –, d'autre part parce qu'ils incarnent un riche – et tortueux – continuum scientifique et, par la même occasion, symbolique. En effet, on sait l'infortune de *Canis lupus* dans le théâtre de nos représentations – à commencer par le mien ! –, et que ce qu'on en dise soit vrai ou faux, il n'en demeure pas moins que *Canis familiaris* continue de vivre dans l'ombre de ce supposé ancêtre lointain. Quelque part entre les deux, c'est-à-dire littéralement dans l'espace qui sépare la forêt – par définition, le lieu du sauvage – et les habitations humaines – là où résiderait le domestique –, apparaît le coyote pour les uns, *Canis latrans* pour les autres, le trickster pour les plus intimes, animal intermédiaire autant chez les scientifiques que chez les peuples autochtones. Toujours est-il que ces trois cas de figure permettent de rappeler, si besoin était, que le lieu attribue des caractères, et c'est une des raisons pour lesquelles cette question sera ici centrale.

Mais là encore ces préoccupations n'auront pas résisté aux contraintes du terrain situé, si bien que j'ai finalement opté pour une seule espèce : le chien qui, par son omniprésence dans la dramaturgie récente, et surtout par son caractère ambigu, voire hybride, nous oblige à nous interroger sur l'humain et sur ses façons de se (le) représenter. Et au risque de me répéter, je soupçonne de plus en plus que mon expérience informe cet essai doctoral.

La nature, l'animal, le chien : voilà mis en scène les trois concepts clés de la première partie de cette thèse où chaque chapitre traitera de ces paradigmes que je me suis plu à imaginer du plus grand au plus petit ; si la nature est un décor, alors les animaux seraient les acteurs de cette grande scène, avec le chien comme protagoniste. Retour, donc, sur le théâtre des origines de quelques-uns de mes repères canidés.

Sylvain, en quelques temps

Chaque animal est un frémissement de l'apparence et une entrée dans le monde. Chaque entrée dans le monde est un monde, un mode d'être au monde, une traversée, une histoire.

– Jean-Christophe Bailly,
Le parti pris des animaux

L'idée est certes belle, voire pratique, de déclarer que toute cette affaire aurait débuté dans une salle de spectacle, suite à un surgissement et à quelques aboiements ; on serait véritablement dans l'ordre de l'événement entendu comme élément significatif dont l'intensité provoque une rupture pour s'inscrire dans une certaine durée. Ici, c'est cela, et pourtant... mon appréciation du chien a débuté ailleurs, bien avant ; j'avais déjà une idée du chien.

Car un jour j'ai eu l'âge de recevoir un 45-tours en cadeau, et de le mettre tout seul dans le genre de tourne-disque, c'était nettement avant que les hipsters d'aujourd'hui se les arrachent. Sur une des faces de la rondelle disparue, *Lambert le lion bêlant*, histoire d'un lionceau que la cigogne a malencontreusement livré à une brebis et qui, alors qu'il a grandi, vient sauver tout le troupeau ovin d'une effrayante bête qui rôdait un soir par là. Je me souviens surtout de la terrifiante chanson qui accompagnait le prédateur, et sur ce point c'est principalement la voix du narrateur et le mode

mineur de la mélodie qu'il faut blâmer²⁴. « C'est le loup, le méchant loup, ou-ou-ou / Qui marche dans la forêt, ê-ê-ê / Pour mieux nous croquer, nous croquer, nous croquer... »

J'ai aussi eu l'âge des corps ingrats, à une époque désormais révolue où tout le mois de janvier était encore terriblement froid. L'air est sec à la maison et, pendant mon sommeil – c'était avant la thèse, j'avais alors le luxe de dormir –, j'ai l'habitude de me mettre à saigner du nez. On me retrouvera donc en train de nettoyer une fois de plus les pétilles dans la salle de bain située à côté de la chambre parentale à moitié occupée. Il y a un quart de siècle ma mère ronflait moins, si bien que ce qui a détruit le silence absolu de la nuit, c'est plutôt un hurlement fendant l'hiver, comme venu de nulle part, suivi de grondements s'emmêlant : un coyote, sans doute attiré par les hormones de notre chienne en chaleur qui vivait dehors, était en train de se battre avec celle-ci. « Maman, Maman : Sophie se fait attaquer ! », que je lançai ! En bonne femme sans homme, ma mère s'élançât, enfilant en vitesse ses bottes et un manteau afin d'aller séparer les deux bêtes avec ce qu'elle a pu. Drôle de sensibilité, je l'avoue, mais ce n'est que le lendemain que nous sommes allé·e·s constater l'état de la petite doberman qui n'entendait généralement pas à rire. Qu'on se rassure : Sophie ne conserva aucune égratignure de l'échauffourée. Ma mère non plus, d'ailleurs.

Si on a beau jeu, longtemps après l'enfance, d'en tracer un récit signifiant, ici je m'y adonne moins pour participer à l'actuelle mouvance narcissique carbure souvent aux relations simples de causes à effets, que pour insister sur le fait que mes origines forestières – qui résonnent jusque dans mon prénom, même si ce ne serait pas prémédité ! –, en plus de me permettre de côtoyer différentes espèces animales de près *et* de loin, n'ont pas manqué de vite m'apprendre à quel point

24. En effectuant des recherches pour retrouver ladite chanson, j'ai constaté qu'une nouvelle version de l'histoire a depuis remplacé celle qui m'a longtemps hanté ; le loup apparaît beaucoup moins effrayant qu'auparavant – mais c'est peut-être parce que, depuis, j'en ai vu d'autres... – et, de façon générale, dans la plupart des récits d'enfants une transformation semble s'être opérée : *Canis lupus* est désormais plus bête et maladroit que vil et méchant.

plusieurs des découpages usuels opèrent mal pour envisager l'ordre qu'on veut bien donner au monde.

Ou pour le dire autrement : les non-humains, et c'est fort heureux, n'en ont que faire des innombrables frontières qu'on (s')impose, même s'ils en subissent généralement les conséquences pour le pire ; les animaux, plutôt, nous rappellent constamment à quel point ces frontières sont friables et, selon Bénédicte Boisseron,

[e]xposing the arbitrariness of divides – whether based on race, gender, or species – is the root of any resistance against discrimination and oppression. The compartmentalization of sentient beings in terms of human hegemony and animal subordination is undoubtedly caused by our global economy and politics of animal exploitation²⁵.

Je viens d'une maisonnée qui a toujours eu des chiens²⁶, généralement deux à la fois – le plus vieux « élevant » le plus jeune, et ainsi de suite ; ça fonctionne et c'est drôlement pratique. Ça leur fait de la compagnie, aussi. Au-delà de l'habitude, il semble que la motivation de leur présence était généralement celle-ci : les chiens, ça avertit, on voudrait que ça tienne les bêtes sauvages à distance – et parfois ça y arrive –, pour aider tout le monde dans cette entreprise de protection, mes parents, même à ce jour, se plaisent à entourer leur maison de gazon, même si cela représente souvent une journée entière de tonte sur du terrain plutôt cahoteux par endroits, comme pour créer une zone tampon entre la vaste forêt avoisinante, et l'espèce de champ mieux entretenu, plus ras, question de bien voir surgir tout envahisseur potentiel. Et puis « ça fait propre ». Pour en revenir aux chiens-gardiens, il nous est arrivé de passer des nuits tout à fait paisibles pour retrouver, à l'aube, des excréments d'ours sur le balcon, et il m'est arrivé de voir un de nos chiens, un matin, sortir de sa niche... suivi d'une moufette avec qui il avait visiblement partagé l'espace !

25. Bénédicte Boisseron, *Afro-Dog. Blackness and the Animal Question*, New York, Columbia University Press, 2018, p. xiii.

26. Ils et elles répondaient aux noms de Princesse, Monsieur Prince, Rocky, Champion, Edmond, Bobby, Sophie (1), Sophie (2), Pingu, Tatou, Cloé, Charlie (1), Rambo, Altaget, Charlie (2), Jules, Maggie et Bella.

Comme quoi le système d'alarme canin éprouvait parfois quelques ratées, surtout si on considère qu'il n'était pas rare que je m'amuse à faire enrager nos chiens qui, si je ne parlais pas et que la distance qui nous séparaient était trop loin pour que ceux-ci me sentent, voulaient se vendre au diable quand ils me voyaient arriver à pied dans l'entrée ; une seule parole et ils étaient guéris.

Cette (non-)cohabitation avec la gent animale a toujours eu lieu sans trop de logique apparente. Encore une fois, j'ai grandi dans une campagne immédiatement entourée d'arbres et je n'ai jamais éprouvé quelque inquiétude à aller me promener, toujours seul, avec ou sans chiens, des heures durant dans la forêt, même s'il arrivait que ma mère tentât de suggérer que j'aurais dû avoir peur – de quoi ? Une seule fois dans ma vie j'ai entendu mon regretté grand-père dire à son fils, en regardant une empreinte au sol : « un loup-sarvier », bref un loup-cervier ou, de façon plus officielle : un lynx du Canada. J'avais emmené un voisin de mon âge, du reste fort costaud, voir la carcasse d'un coyote mort, c'était en fait surtout une grosse motte de poil blond qui ne bougeait ni ne sentait. J'étais persuadé que ça allait l'intéresser autant que moi, or ça l'a plutôt fait vomir. Il a bien fallu que j'en rie.

En d'autres mots, à part l'épisode du hurlement me causant une terreur certaine lorsque j'étais adolescent, à part aussi les restes de l'animal décédé que je viens d'évoquer, à part enfin la mention du loup-cervier dont j'ignorais alors qu'elle renvoyait en fait à un félin, je n'ai jamais été en contact avec un canidé excepté les toutous que nous possédions. Jamais l'ombre d'un loup²⁷, dis-je ; la seule fois où je me suis fait « attaquer » par un animal dans la forêt, il s'agissait d'un veau blanc qui venait vers moi en trombe, apeuré par mes deux chiens noirs qui l'avaient déniché là où il se cachait après la mort de sa mère, les deux bovins s'étant échappés de leur enclos quelques jours auparavant.

27. Automne 2019 : aux funérailles d'une tante par alliance, je suis frappé de constater que tout le monde qui discute autour de moi a une histoire de loup à raconter. À ce jour je ne sais toujours pas quoi en penser.

Pourtant, mes cauchemars de canidés furent récurrents qui se déclinaient de deux façons : à l'occasion, ma mère conduisait sur une route très enneigée, en pleine forêt, et des bêtes sautaient sur la voiture ; sinon, mon père me faisait subir ce tour qu'il avait l'habitude de jouer pour vrai : lorsque quelqu'un sortait à l'extérieur, il verrouillait la porte en catimini, si bien que la personne ne pouvait plus rentrer dans la maison. Dans ces mauvais rêves c'était toujours l'hiver, et lorsque je me retrouvais prisonnier du dehors, j'étais entouré de bêtes. J'utilise ici le mot « bêtes » à dessein puisque je ne sais pas s'il s'agissait de loups ou de coyotes. Mais toujours la saison froide, toujours l'épouvante, et toujours un de mes deux parents – psychanalystes : à vos marques, prêt·e·s, partez !

Si je fournis autant de détails qui frôlent l'anecdotique, j'en conviens, c'est qu'il y a, dans toute cette errance – de l'esprit *et* du corps – les éléments constituant aussi le ferment de mon projet : c'est grâce à un magazine littéraire alors consacré à la philosophie que je me suis ouvert à l'anthropologie, et c'est dans cette *composition de lieu* que s'est élaborée mon analyse. Il faut donc comprendre les pages qui suivent comme une longue accumulation de dévoiements, de rendez-vous manqués, de rencontres malaisées aussi. Il s'agirait, si l'on se fie à Gilles Deleuze, d'une « manière de vivre : c'est par vitesse et lenteur qu'on se glisse entre les choses, qu'on se conjugue avec autre chose : on ne commence jamais, on ne fait jamais table rase, on glisse entre, on entre au milieu, on épouse ou on impose des rythmes²⁸ ». Ma longue et lente quête, qui date assurément de ma cohabitation avec les cabots de mon enfance, mais qui s'est vue réactivée par le contact avec une expérience théâtrale des plus marquantes ainsi que par la lecture d'une mise en perspective philosophico-anthropologique fort éclairante sur quelques points aveugles de l'organisation moderne du monde, trouve ici un certain dénouement – qui est, à vrai dire, un (autre) point de départ – sur les images qu'on se fait des rapports entre *Homo sapiens* et *Canis familiaris* dans le

28. Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2003 [1981], p. 162-163.

théâtre contemporain au Québec. Il est donc bel et bien question, selon les termes de Donna Haraway, de « too many half known territories²⁹ » sur lesquels je tente un timide « political act of hope in a world on the edge of global war, and a work permanently in progress », autant de « half-trained arguments to reshape some stories I care about a great deal, as a scholar and as a person in my time and place³⁰ ».

Or comme, tel que le propose Bertolt Brecht, « [o]n ne tire rien de rien, le nouveau vient de l'ancien, mais il n'en est pas moins le nouveau³¹ ». Je dois donc reconnaître que cette thèse constitue une sorte d'écho à deux articles parus il y a (presque) longtemps déjà ; mes analyses se veulent comme une suite au premier, puis une réponse à l'invitation lancée par le second.

De Saint-Pierre à St-Pierre

Christian Saint-Pierre signait, en 2009 dans le dossier « Animaux en scène » de la revue *Jeu* (dirigé par Hélène Jacques), le texte « Des chiens et des hommes » car – et je dois pour une fois lui donner raison – « [c]ela ne fait pas de doute, le chien est une *figure* récurrente dans la dramaturgie québécoise³² ». Son florilège comptait huit pièces³³, exposées très brièvement pour consacrer la plus belle part à *Transmissions* de Justin Laramée, « une tragédie contemporaine à neuf personnages » selon le critique qui affirme avoir « ressenti un véritable choc³⁴ » à sa découverte.

Pour chaque pièce répertoriée par Saint-Pierre, il y en avait presque autant laissées de côté – dont

29. Donna Haraway, *op. cit.*, p. 3.

30. *Ibid.*

31. Bertolt Brecht, *Sur le réalisme* précédé de *Art et politique* et *Considérations sur les arts plastiques*, Paris, L'Arche, coll. « Travaux », 1970, p. 118.

32. Christian Saint-Pierre, « Des chiens et des hommes », *Jeu*, n° 130, 2009, p. 88 ; je souligne.

33. *Poème pour une nuit d'anniversaire* de Dominick Parenteau-Lebeuf (1993), *Les mains bleues* de Larry Tremblay (1999), *Mongros* de Pierre-Yves Lemieux (1999), *Les enfants d'Irène* de Claude Poissant (2000), *Le langue-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis (2001), *Du vent entre les dents* d'Emmanuelle Jimenez (2007), *Terre océane* de Daniel Danis (2007) et *Transmissions* de Justin Laramée (2008).

34. Christian Saint-Pierre, *loc. cit.*, p. 89.

toutes celles qui mettaient littéralement un animal en scène –, rappel en quelque sorte de l’abondance des manifestations canines sur nos scènes. J’en aurai, quant à moi, ignoré une seule de son éventail, *Mongros* de Pierre-Yves Lemieux, et ce pour deux raisons que j’ai érigées en critères de ma propre sélection. D’une part, cet *aria canin pour basset et boîte de contrebasse*, tel qu’indiqué sur le document de travail que son auteur m’a gentiment envoyé³⁵, est toujours en chantier et n’a jamais été monté ; bien qu’il ne s’agisse pas pour moi d’une règle absolue, les œuvres qui composent mon corpus ont toutes déjà été présentées professionnellement. D’autre part – et surtout –, il s’agit en fait d’une adaptation inspirée de la nouvelle *Le roman de la contrebasse* d’Anton Tchekhov alors que j’aurai opté pour des œuvres originales ; voilà pourquoi je n’ai pas non plus retenu pour analyse, même s’il contenait un vrai chien, le spectacle *Les bons débarras* dirigé par Frédéric Dubois en 2016 (coproduction du Trident et du Théâtre des Fonds de Tiroirs) qui est l’adaptation du film éponyme de Francis Mankiewicz scénarisé par Réjean Ducharme, et sorti en 1980³⁶. Il en sera de même pour d’autres productions que j’évoquerai tout au long de mon parcours.

Contrairement à Saint-Pierre, je retiendrai ici les figures canines *et* les vrais chiens ; on verra, un peu plus loin, qu’à part une exception (*L’histoire de Raoul* d’Isabelle Leblanc, 2003), il y a bien une évolution dans le type de présence animale : au départ se sont des figures qu’on retrouve dans les pièces et spectacles, puis à partir de la décennie 2010 on met littéralement des chiens en scène, pratique qui semble avoir complètement cessé il y a cinq ans avec la création de *Fléau* de Dave St-Pierre³⁷. Accomplissement d’une progression dans la présence qui ne pouvait pas aller au-delà de

35. Je remercie Pierre-Yves Lemieux pour son empressement à me faire parvenir ledit manuscrit.

36. La version finale du scénario, qui date de 1978, met notamment en scène Princesse que Ducharme décrit ainsi : « Une vieille chienne. Bâtarde. Mal faite. Tapageuse. Toujours attaché à côté du perron, devant sa niche. » Je remercie Frédéric Dubois de m’avoir donné accès à cette information.

37. À quelques jours de terminer la rédaction de cette thèse, le Théâtre français du Centre national des Arts a présenté *Là où la poussière se dépose* de Julien Morissette et Karina Pawlikowski, création dans laquelle intervenait la

la matérialité, la réalité du corps en scène ne pouvant être surpassée ? Effet de mode déjà dépassé ? Plusieurs hypothèses sont possibles à ce point-ci.

Toujours est-il que c'est cette espèce de continuum que j'observe dans mon corpus qui compte une vingtaine de cas pour le théâtre seulement, auquel j'ai sciemment ajouté deux spectacles de St-Pierre. On associe d'emblée ce dernier à la danse, or comme *Suie* (2017) et *Fléau* (2018) tenaient peut-être davantage de la performance et que chaque fois le (même) chien y constituait un personnage central, il m'a semblé impossible de ne pas les incorporer à mes recherches, quitte à faire entorse à une définition plus traditionnelle de l'art théâtral.

Autre élément en quelque sorte exogène de mon corpus : *Le chien* de Jean Marc Dalpé, pièce considérée par plusieurs critiques comme le moment fondateur, en 1987, de la dramaturgie franco-ontarienne. Il ne s'agit pas pour moi de phagocyter l'identité de Dalpé en épousant une tendance parfois affectionnée au Québec, celle de gommer les origines de ce qui vient d'ailleurs³⁸. Passer par le côté, par l'extérieur, voire par la marge pour mieux cerner mon propos, voilà ce que je m'appête à faire. Ou plutôt : passer par l'Autre pour parler de soi (ou est-ce l'inverse ?) m'apparaît pertinent dans la mesure où n'est pas rare ce déplacement qu'on opère avec les animaux, j'y reviendrai. Et si *Le chien* ouvre mon analyse, c'est parce que par ses thèmes – notamment l'*espace*, l'*incommunicabilité*, le *tragique* ou l'*hybridation*³⁹ –, se voient mis en place les paradigmes qui

chienne des artistes. Bien que je ne puisse, pour des raisons de temps, en inclure une analyse dans les pages qui suivent, j'en ferai tout de même brièvement mention au chapitre 6.

38. Ici je pense moins à ce que décrivait Annie Brisset dans *Sociocritique de la traduction* (Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1990), à savoir que le Québec a souvent eu l'habitude, entre 1968 et 1988, de traduire plusieurs pièces en faisant disparaître toute marque d'altérité, qu'au constat émis par Jean Levasseur qui parlait d'un « ethnocentrisme à la québécoise qui amène les critiques, même les plus respectés et respectables, à procéder à une curieuse opération idéo-linguistique leur permettant l'assimilation des auteurs acadiens de talent à des auteurs "québécois" » (« La réception de la littérature acadienne au Québec depuis 1970 », dans Gérard Beaulieu et Fernand Harvey (dir.), *Les relations entre le Québec et l'Acadie, 1880-2000. De la tradition à la modernité*, Sainte-Foy / Moncton, Éditions de l'IQRC / Éditions d'Acadie, 2000, p. 255).

39. Ce sont certains des aspects auxquels s'est attardée la critique savante, notamment Mariel O'Neill-Karch qui signe la « Préface » du *Chien* de Jean Marc Dalpé (Sudbury, *Prise de parole*, coll. « Bibliothèque canadienne-française / BCF », 2003 [1987], p. 10).

m'apparaissent constitutifs de la relation que l'homme entretient avec le chien au théâtre ; c'est en tout cas ce que révèle mon corpus, qui se déploie à peu près comme suit⁴⁰ :

Après avoir fait le tour de l'Amérique, un homme revient dans son Nord de l'Ontario natal pour régler ses comptes avec son père qui vit avec un chien attaché et enragé que le fils finira par abattre (*Le chien de Jean Marc Dalpé, 1987*). Une femme promène son chien tout comme elle trimballe ses amours passées, le tout porté par d'innombrables allusions à la culture japonaise (*Un samouraï amoureux de Maryse Pelletier, 1991*). Alors qu'une famille est réunie pour souligner le premier anniversaire de la mort de la mère, le vieux chien malade, qui se confond souvent avec le père, prend la parole une dernière fois (*Poème pour une nuit d'anniversaire de Dominick Parenteau-Lebeuf, 1993/1999*). Un homme raconte comment, un soir de Noël, son chien vient en quelque sorte le sauver de la mort en trépassant sur le balcon (*Chien savant d'Olivier Choinière, 1998*). Un jeune homme pris dans le cycle infernal de la violence trouve un jour une chienne apparue comme pour l'apaiser, mais qui finira par réaffirmer la cruauté originale (*Les mains bleues de Larry Tremblay, 1999*). Un chien philosophe accompagne son maître dans ses déboires amoureux (*Les enfants d'Irène de Claude Poissant, 2000*). Sur une île du Saint-Laurent, neuf humains en manque d'amour vivent entourés de chiens, et ce jusqu'au trépas des deux plus jeunes personnages, honoré par un concert de jappements (*Le langue-à-langue des chiens de roche de Daniel Danis, 2001*). Accompagné de son chien, un homme embauche une traductrice pour écrire au roi d'Espagne afin de l'informer des liens qui les unissent : le protagoniste serait la fille du second (*L'histoire de Raoul d'Isabelle Leblanc, 2003*). Alors que sa mère est sur son lit de mort, une femme vit et imagine leurs impossibles rapprochements, au cœur desquels se

40. À l'instar de Saint-Pierre et de Nutting, je n'ai pas retenu les spectacles pour la jeunesse qui mériteraient assurément un traitement différent, et pourtant ô combien nécessaire. Je reconnais, en revanche, que ce faisant je continue d'alimenter le fossé qui se creuse entre la production pour adultes et celle pour enfants, et qui tend à associer la seconde à une pratique de moindre importance dont la richesse est pourtant inestimable.

trouvent des chiens, eux aussi entre réalité et fiction (*Ma mère chien* de Louise Bombardier, 2005). Des ami·e·s sont réuni·e·s pour un souper, où Henri débarque accompagné de son chien... ou plutôt sa chienne, qui ressemble étrangement à son ex-copine (*L'anatomie du chien* de Pier-Luc Lasalle, 2005/2012). Un cinéaste adulé, qui peut faire croire aux relations les plus biscornues, tombe lui-même amoureux de sa chaise, au grand dam de son chien (*A Chair in Love* de Larry Tremblay, 2005). Alors qu'un feu de forêt déverse sa fumée jusque dans la ville en pleine canicule, une famille se refait grâce à des invité·e·s inattendu·e·s, sous le regard du chien-détective Steve Mallarmé (*Du vent entre les dents* d'Emmanuelle Jimenez, 2007). Un garçon atteint de leucémie est largué chez son père – qu'il ne connaît pas – pour vivre ses derniers jours, en compagnie également de l'oncle Dave et de la chienne Florine (*Terre océane* de Daniel Danis, 2007). On vend le chalet familial, on se réunit donc une dernière fois sur le territoire où sont enterrés plusieurs chiens, de même que des histoires rendant la transmission difficile, voire impossible (*Transmissions* de Justin Laramée, 2008). Un délit de fuite causant la mort d'un chien fournit la matière au protagoniste pour revenir sur son existence, la mise en terre de l'animal permettant un certain dénouement (*Mort de peine* d'Yvan Bienvenue, 2009). Quelque 400 ans d'histoire sont déployés dans un bloc de glace où des dizaines de personnages, réels ou fictifs, se côtoient avec une chienne qui les accompagne du début à la fin de ce triptyque (*Histoire révélée du Canada français, 1608-1998* d'Alexis Martin, 2012-2014). Le fils de la voisine, qui est un homme-chien, erre dans la nuit caniculaire, se confondant avec le premier amoureux d'une fille et la défunte chienne de sa famille (*Raconter le feu aux forêts* d'André Gélinau, 2014). Une mère et ses deux fils vivent en forêt après avoir été abandonné·e·s par le père ; le cadet est accompagné par Will, son ami canin imaginaire qui subira aussi la violence familiale (*Mes enfants n'ont pas peur du noir* de Jean-Denis Beaudoin, 2014). Le Nouveau Théâtre Expérimental convoque une fois de plus en son lieu plusieurs bêtes, parmi lesquelles le chien Shiloh qui erre entre la scène et la salle

(*Animaux* d'Alexis Martin, 2016). Un homme, après le décès de son père et afin d'entendre les dernières volontés de ce dernier, rentre au bercail, suivi par des chiens qui hantent ses cauchemars (*Dehors* de Gilles Poulin-Denis, 2017). Un être esseulé se procure un chien afin de se rapprocher de son milieu ambiant, combler sa solitude, et peut-être enfin trouver l'âme sœur (*Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me* d'Angela Konrad, 2017). L'histoire de Jeanne d'Arc se rejoue, ici devant un gamin à qui on bouche les oreilles, le tout en présence d'un chien mal à l'aise de se trouver devant un public (*Suie* de Dave St-Pierre, 2017). Enfin, dans une espèce de déambulateur où la scène est abolie, un couple et leur animal de compagnie exposent leur quotidien au long cours (*Fléau* de Dave St-Pierre, 2018).

Sans doute ces très courts résumés illustrent-ils déjà une première difficulté : celle de situer le(s) chien(s) au cœur des analyses que je présente puisque le réflexe est prégnant de ne pas mettre *Homo sapiens* au centre des fables ici reconduites ; je ne prétends pas à adopter le point de vue de l'animal dans mon travail, mon entreprise consistant plutôt à ne pas le reléguer à l'arrière-plan d'activités exclusivement humaines. En effet, bien que l'époque veuille décentrer la perspective pour abandonner celle de l'humain comme seule référence, il m'apparaît personnellement utopique de constituer une telle thèse, du moins avec les objets qui m'intéressent, en affirmant que *Canis familiaris* puisse être le point de départ de ces aventures scéniques. Ainsi, je ne dis pas que la perspective canine soit la seule qui compte, ni ne prends celle-ci comme donnée nécessairement première : il s'agit bien d'un objet humain qui s'intéresse aux manières dont les humains se figurent leur animal, comment ils décident de le mettre en scène... quoi que celui-ci en fasse par la suite. Cela dit, il s'agira tout de même ici de ne pas considérer le chien comme un simple objet relégué à l'arrière-plan du déploiement dramaturgique. En témoigne, à cet effet, le nombre de fois où j'ai constaté, lors de discussions concernant la présente thèse, qu'on se souvenait généralement de spectacles contenant un vrai chien, alors que les « faux » chiens se voyaient vite oubliés : *Je ne me*

rappelle pas en avoir vus (et puis combien de *ah oui, ça me revient !* à l'évocation de titres), ou encore *Y en a-t-il autant que ça ?* sont les deux phrases les plus entendues.

Voici également révélée une autre chose : la prépondérance de l'homme dans la plupart des pièces et spectacles que j'étudie. Voilà d'ailleurs pourquoi j'ai intitulé ma thèse comme l'article de Christian Saint-Pierre. Bien entendu, les titres n'appartiennent à personne, or dans ce cas-ci la reprise m'a semblé significative pour faire entendre le genre à l'œuvre dans la majeure partie de mon corpus, et ainsi exposer la tension métonymique entre l'espèce et la catégorie identitaire qui s'y déploie sans cesse. Cela, le critique n'en a pas tenu compte, or pendant trois décennies jusqu'à *Fléau* de Dave St-Pierre, c'est un rapport trouble qui se déploie avec l'expression de la meilleure amitié qui soit apparemment.

Une altérité radicale ?

Dans son article « L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale », Stéphanie Nutting remarquait aussi « la prépondérance du chien » sur les planches au Québec, de même que celle « des animaux de la basse-cour – notamment la volaille et la vache – », se demandant au passage « si ces bêtes ne sont pas les vestiges d'un passé rural, figures devenues mythologiques et fantomatiques, tapies au cœur de l'imaginaire d'une société qui s'est radicalement, pour ne pas dire brutalement, urbanisée après la Deuxième Guerre mondiale⁴¹ ». Peut-être est-ce le cas pour les espèces aviaires et bovines – il faudrait assurément se pencher sur la question –, or l'interrogation semble moins s'appliquer à *Canis familiaris* – dont le rôle est effectivement bien différent de ce qu'il était en un autre temps et un autre lieu pas si lointain –, qui continue pourtant d'habiter le quotidien d'une importante partie de la population.

41. Stéphanie Nutting, « L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale », *L'Annuaire théâtral*, n° 50-51, 2011-2012, p. 155.

En ce sens, les trois découpages qui organisent l'investigation de Nutting – la parole, les enjeux éthiques, les archaïsmes (mythes et guérison) – me semblent plus ou moins opérants si on s'intéresse uniquement aux chiens qui, dans mon corpus, s'accompagnent d'une existence plus prosaïque, évacuée de plusieurs aspects éthiques et mythiques ; le quotidien, voire la banalité – la chercheuse parle avec à-propos d'une « domesticité dégradée⁴² » – qui caractérise plusieurs des rapports entre personnages humains et canins dans la grande majorité des pièces et spectacles de mon corpus, évacuent en quelque sorte les préoccupations évoquées plus haut. Demeure toutefois la parole qui, parce qu'on est ici dans le monde de la fiction, semble paradoxalement moins déconnectée d'une certaine réalité, bien qu'elle nourrisse quand même une « pratique déréalisante⁴³ ». Or il y a aussi là le rappel, certes crucial, que « l'animal au théâtre est (presque) toujours médiatisé par l'humain et qu'il est donc très difficile de sortir complètement de l'anthropomorphisme⁴⁴ ».

Voilà quelques-unes des pistes, ouvertes par Nutting, qui m'apparaissent porteuses pour entreprendre un examen plus ciblé de ces manifestations ; avec elle, on peut déjà affirmer que dans plusieurs cas « la binarité animalité/humanité balaye toute certitude quant à l'identité du protagoniste⁴⁵ », et aussi que « l'animal peut être tour à tour le signe de la dégénérescence, de la souffrance, et la prise de conscience d'une différence sociale⁴⁶ ». Or pour ces mêmes raisons, je ne suis pas d'avis que les figures canines de mon corpus mettent en scène une altérité *radicale* par rapport à l'humain. En effet,

dogs are more often welcomed across the nature/culture boundary than viruses or even daffodils (when have you heard either of them described as members of the family?). Because dogs teeter on the edge between these two categories that we so often use to structure the world, they have a special potential

42. *Ibid.*, p. 156.

43. *Ibid.*, p. 163.

44. *Ibid.*, p. 160.

45. *Ibid.*, p. 158.

46. *Ibid.*, p. 165.

to lead us beyond neat, damaging dualisms to a place where the walls we like to erect around humanity crumble, leaving us instead as part of « a spatial and temporal web of interspecies dependencies »⁴⁷.

Cette autre déclaration de Karla Armbruster résume assez bien ma position quant à la place qu’occupe *Canis familiaris* dans la production artistique qui sera auscultée dans la seconde partie de cette thèse. Ainsi, le court chapitre 4 offre un état des lieux sur les animaux dans le théâtre québécois et prépare le terrain pour les chapitres 5, où je m’attarde aux figures canines, et 6 où il est question des *vrais* chiens sur scène. Se dégagent de cette partie un certain nombre de constatations sur les types de présence – et les tensions entre ces différentes manifestations – à l’œuvre dans la vingtaine de pièces et de spectacles qui m’occuperont, suivant l’exposition des choix que j’ai opérés et de leur justification.

Je parle aussi de lieux

Je paraphrase ici Pierre L’Hérault ; même lorsqu’il se fera discret, sa « douce autorité⁴⁸ » se retrouvera tout au long de ma réflexion. Ainsi, dans un texte visant à baliser sa pratique de la critique théâtrale – que j’associe volontiers à l’écriture d’une thèse, notamment –, il évoquait le « lieu d’où [il] parle⁴⁹ », et, à sa suite, je me questionne sur la façon dont on traite du théâtre au Québec. Un tel lieu de parole, L’Hérault l’identifie, avec Bertolt Brecht, à « la définition d’une position critique, ou plus précisément d’un espace critique, qui est en fait un mouvement⁵⁰ ». Dans

47. Karla Armbruster, *loc. cit.*, p. 11.

48. Je reprends ici le titre de l’hommage que Ginette Michaud lui livrait suivant son décès : « Pierre L’Hérault, la plus douce autorité », *Spirale*, n° 219, mars-avril 2008, p. 6-7.

49. Pierre L’Hérault, « Le spectateur fatigué », *Spirale*, n° 208, mai-juin 2006, p. 21. Ce texte, comme la plupart de ses critiques, a été repris dans *L’assemblée pensante* (Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais *Spirale* », 2009, p. 514), recueil des chroniques théâtrales que L’Hérault a signées dans le même magazine entre 1994 et 2007, livre que j’ai eu le grand plaisir de préparer avec Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge.

50. *Ibid.*

son fameux tableau où il présente le théâtre récréatif et le théâtre didactique qu'il associe respectivement aux *sentiments* et aux *connaissances*,

Brecht quitte un régime d'opposition pour un régime de continuité, traçant un parcours des uns aux autres. [...] C'est cette idée de parcours, de passage, mais plus encore de déplacement, qui ménage les allers-retours, que je retiens ici. [...] Mon travail de critique ne consiste-t-il pas à justifier et à vérifier un « sentiment » suscité par une production théâtrale⁵¹ ?

La subjectivité à l'œuvre chez L'Hérault oblige à prendre « conscience de parler d'un lieu à la fois marqué et délimité⁵² ». Et s'il faudra que je m'éloigne un temps de sa réflexion, ce sera surtout pour convier moins les théoriciens ou praticiens de la littérature et du théâtre (Bertolt Brecht, Roland Barthes et Jacques Ferron) afin de laisser davantage de place aux anthropologues et ethnologues, aux philosophes, aux géographes aussi. Mais peut-être devrais-je écrire que je désire prolonger sa réflexion plutôt que de m'en détourner car, selon Élisabeth Nardout-Lafarge, L'Hérault « participe sûrement (et anticipe peut-être) d'une inflexion anthropologique et politique des études littéraires au Québec, et illustre la manière oblique dont elle s'est élaborée dans le champ critique⁵³ ».

Convier de telles disciplines devrait me permettre de dégager certaines des préoccupations à l'œuvre dans la question de l'espace ici convoqué, et c'est précisément sur cet aspect que je veux les faire converger : vers le lieu de l'animal, du chien en particulier, dans le théâtre récent au Québec ; un lieu qui n'est pas « naturel », hors-champ en quelque sorte. S'il y a une question à laquelle je désire répondre – car il en faut bien une –, c'est la suivante : *Qu'est-ce que l'animal fait*

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*

53. Élisabeth Nardout-Lafarge, « Pierre L'Hérault, de l'hétérogène au transculturel. Jalons pour un itinéraire intellectuel », colloque *Il Canada visto dal Friuli: realizzazioni, prospettive e progetti*, Udine, 23-25 octobre 2018 ; je la remercie d'avoir gentiment partagé avec moi le texte de sa communication.

au théâtre ? En découlent deux autres : *Comment l'animal est-il arrivé au théâtre ?* et *Quels effets a l'animal sur le théâtre ?*

Autrement dit, la présente thèse désire « met[tre] en tension un moment empirique, celui du terrain situé », pour citer les mots de Michel Lussault présentant un débat entre deux des ténors de l'anthropologie actuelle, Philippe Descola et Tim Ingold selon qui leur discipline se veut « une manière particulière de philosopher en se plaçant à l'épreuve des mondes humains⁵⁴ ». C'est parce que, selon Richard Schechner⁵⁵, elle partage, avec le théâtre, un vocabulaire et d'innombrables *points de contact*, que l'anthropologie se voit également sollicitée, aussi parce que la fameuse paire conceptuelle nature-culture s'y constitue en moment fondateur depuis les travaux de Claude Lévi-Strauss selon qui « [l]e monde animal et le monde végétal ne sont pas utilisés seulement parce qu'ils sont là, mais parce qu'ils proposent à l'homme une méthode de pensée⁵⁶ ».

C'est en ces termes que je confronte l'extrême contemporain du théâtre au Québec à de nouvelles approches par l'entremise de langages auxquels il est encore peu habitué. En d'autres mots, les pages qui suivent constituent une invitation à regarder autrement cette pratique artistique en empruntant l'actuelle voie posthumaniste ; il s'agit d'aller voir ailleurs pour retravailler le dualisme que l'Occident s'est chargé de mettre en scène.

Tous ces transports devraient me permettre de délimiter un champ qui n'existe pas encore... ou si peu. En effet, en partant de la distinction posée par Michel de Certeau entre lieu et espace, je considérerai le théâtre, suivant sa première assertion, comme *lieu où l'on voit*, pour m'appliquer à illustrer comment il est *pratiqué* par le compagnonnage historique de l'humain et du chien. Cela

54. Philippe Descola et Tim Ingold, *Être au monde, quelle expérience commune ?* (débat présenté par Michel Lussault), Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Grands débats. Mode d'emploi », 2014, p. 8.

55. Cf. Richard Schechner, *Between Theater & Anthropology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1985.

56. Claude Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2017 [1962], p. 15.

permettra de constituer, toujours selon le philosophe français, un espace entendu comme « l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles⁵⁷ ».

C'est en ces termes que je désire le découvrir, ce terrain d'étude en partie vierge que je m'apprête à *conquérir*, et je l'écris, tel que le suggérait Georges Perec, pour « essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes⁵⁸ ».

Ici je me (re)mets à la tâche ; dog days are over !

57. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1990, p. 173.
58. Georges Perec, *op. cit.*, p. 180.

PARTIE I
DE LA NATURE DU CHIEN EN PERFORMANCE

CHAPITRE 1

ÊTRE ET NE PAS ÊTRE DANS LE CHAMP⁵⁹

I think of literature as a specific field of imaginative activity, but the metaphor of « field » I have in mind is something like a magnetic field, a focus of energy, not a farmer's field with a fence around it. I also think of genres as fields in the same way.

– Northrop Frye,
« Framework and Assumption »

Objet formellement et socialement hétéronome, le théâtre est marqué par le champ de forces que déterminent ses instances ; dans le présent éphémère de l'expérience théâtrale se joue une relation fondamentalement caractérisée par la contradiction, la tension, l'hétérogénéité, la multiplicité des points de vue, où s'effectuent une mise en place et une mise en jeu du commun, et un jeu de l'individuel par rapport à ce commun.

– Christian Biet et Christophe Triau,
« La comparution théâtrale »

N'eut été de la pandémie, ma thèse aurait débuté ainsi :

Plus je consacre du temps à ce sujet et plus se font rares les ouvrages ou les colloques qui n'aient, comme prémisse, l'actuel et pressant et global drame environnemental avec, comme manifestation prédominante, le passage à la trappe d'innombrables espèces composant le vivant⁶⁰. Partout on déplore les pertes animales et végétales, et chaque fois cette destruction effrénée de multiples écosystèmes serait à lier à l'anthropocène, époque où l'humain aurait commencé à exercer une influence déterminante sur la Terre. Or un tel concept comporte deux problèmes que Philippe Descola a soulignés dans un article intitulé « Humain trop humain⁶¹ ». D'une part, c'est

59. Ce titre m'est venu il y a longtemps avant la parution de l'essai *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique* d'Anne Simon (Marseille, Wildproject, coll. « Tête nue », 2021), dont une des sections du chapitre « Zoomorpher avec Cyril Casmèze » s'intitule « Ce champ est/n'est pas un champ ».

60. Cf., Julie Bélanger et Dafydd Pilling (dir.) *The State of the World's Biodiversity for Food and Agriculture*, FAO – Commission on Genetic Resources for Food and Agriculture Assessments, 2019.

61. Philippe Descola, « Humain, trop humain », *Esprit*, n° 12, décembre 2015, p. 8-22.

le principe même de l'écologie d'admettre, depuis que le Ernst Haeckel a forgé le terme en 1866, que chaque être vivant contribue à façonner son milieu, si bien que croire qu'il y aurait un point à partir duquel les humains auraient durablement modifié leur environnement signifierait qu'on ne reconnaît pas l'agentivité de ceux-ci en tout temps et en tout lieu, ce qui reviendrait notamment à continuer d'alimenter le fantasme de contrées considérées *vierges* ou *sauvages* alors que des peuples jugés « primitifs » y ont pourtant laissé leur empreinte depuis des siècles, voire des millénaires⁶². D'autre part, utiliser un terme qui donne à l'ensemble de l'humanité, par le biais du préfix *anthropos-*, la responsabilité de la catastrophe climatique risque de faire oublier que c'est en fait(s) l'Occident et sa suite qui a majoritairement contribué au drame dans lequel les populations les plus pauvres seront embourbées en premier.

En écho au concept d'anthropocène, on perçoit une abondance de discours aux accents apocalyptiques collant à merveille aux appareils médiatiques dont le dessein est désormais moins d'informer que d'émouvoir – pour mieux vendre, semble-t-il. L'intérêt pour ce (mauvais) spectacle va certes grandissant, or la désolation liée à cette menace tout à fait réelle vient aussi du fait que l'agentivité des humains se limite généralement au mauvais rôle : sous les projecteurs, des agent·e·s aux pratiques clairement problématiques qui sont de plus en plus mises au jour jusque dans leurs plus subtiles ramifications malgré leur jeu subtil. Dans la salle, témoins et sceptiques se voient confondus dans leur relative inaction ; à l'extérieur, la masse, depuis longtemps étrangère à ces dialogues de sourds.

62. Claude Lévi-Strauss : « Pour transformer une herbe folle en plante cultivée, une bête sauvage en animal domestique, faire apparaître chez l'une ou chez l'autre des propriétés alimentaires ou technologiques qui, à l'origine, étaient complètement absentes ou pouvaient à peine être soupçonnées [...], il a fallu, n'en doutons pas, une attitude d'esprit véritablement scientifique, une curiosité assidue et toujours en éveil, un appétit de connaître pour le plaisir de connaître, car une petite fraction seulement des observations et des expériences (dont il faut bien supposer qu'elles étaient inspirées, d'abord et surtout, par le goût du savoir) pouvaient donner des résultats pratiques, et immédiatement utilisables. » (*La pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 2021 [1962], p. 27-28.)

Selon l'anthropologue Ghassan Hage, « [b]ecause of the all-encompassing nature of the crisis exemplified above, not only is it always possible to demonstrate that any social phenomenon is related to the environmental crisis, it is also analytically and even ethically imperative to do so⁶³ ». En effet, si l'épisode de l'arche de Noé est assurément en train de se rejouer⁶⁴, la montée des eaux s'accompagne de celle de nombreux radicalismes, au premier plan la suprématie blanche – souvent chrétienne, Dieu ait notre âme – qui refuse violemment, sous le couvert de la « liberté » notamment, de perdre sa domination – idéologique et capitaliste, ce qui revient un peu à la même chose – au profit de collectifs en voie d'émancipation. Résultat : on n'hésite pas à crier au loup alors que le véritable ennemi se trouve souvent tapi ailleurs, c'est-à-dire chez soi – pour ne pas dire *en soi*.

D'une crise l'autre

LE CHIEN. Nous autres les chiens et les humains sommes parents à bien des égards. Par exemple, nous avons une façon semblable de nous comporter vis-à-vis des catastrophes. Nous les acceptons.

– Sibylle Berg,
Chien, femme, homme

Le drame environnemental et la pandémie : deux entrées en matière qui se veulent interchangeables car ces crises tendent vers des réalités similaires. Et voilà peut-être ce qu'il y a de plus inquiétant dans toute cette affaire : le grand événement perturbateur que continue d'être la pandémie, qui au départ devait permettre de repenser – et corriger – la marche du monde, aura fini par surtout

63. Ghassan Hage, *Is Racism an Environmental Threat ?*, Malden, Polity Press, coll. « Debating Race », 2017, p. 2. Le titre de la traduction française de l'essai parle sans doute davantage : *Le loup et le musulman*. Il est à noter que partout en ces pages, je privilégierai les textes sources – s'ils sont de langue française ou anglaise –, à moins que la traduction ne révèle quelque chose d'autre qui ne serait contenu dans la langue originale.

64. Voir notamment, à ce sujet : Olivier Baube, « Comment freiner la perte de biodiversité ? », *Le Devoir*, 15 mai 2019, <https://www.ledevoir.com/societe/environnement/554333/biodiversite-les-museums-d-histoire-naturelle-se-mobilisent> (consulté le 11 février 2022).

exacerber les problèmes. Ainsi, que j’opte pour l’une ou l’autre de mes introductions, les mêmes problèmes ressurgissent, mais simplement de façon plus compacte dans le second cas : les inégalités sociales se sont nettement accentuées, le grand ralentissement aura honteusement profité aux plus riches, la diversité du vivant continue d’en prendre un coup, la consommation « dans le confort de son foyer » a pris un virage qui est loin d’être vert, les espaces de socialité se sont trouvés interdits, tout cela à cause d’une attitude impérialiste réaffirmée envers la « nature » et ses nombreux dérivés – animaux, végétaux, milieux, humains longtemps (et encore) considérés comme sous-humains, etc. – qu’il s’agirait encore et toujours de dominer, de dompter, de contrôler d’une façon ou d’une autre⁶⁵.

C’est sans doute dans cet esprit qu’il faut (ré)entendre le terrible présage de Félix Guattari en revenant aux premiers mots de ses *Trois écologies* où, en 1989, il n’écrivait rien qui ne soit tout à fait vrai aujourd’hui :

La planète Terre connaît une période d’intenses transformations technico-scientifiques en contrepartie desquelles se trouvent engendrés des phénomènes de déséquilibre écologiques menaçant, à terme, s’il n’y est porté remède, l’implantation de la vie sur sa surface. Parallèlement à ces bouleversements, les modes de vie humaine, individuels et collectifs, évoluent dans le sens d’une progressive détérioration. Les réseaux de parenté tendent à être réduits au minimum, la vie domestique est gangrénée par la consommation mass-médiatique [*sic*], la vie conjugale et familiale se trouve fréquemment « ossifiée » par une sorte de standardisation des comportements, les relations de voisinage sont généralement réduites à leur plus pauvre expression... c’est le rapport de la subjectivité avec son extériorité – qu’elle soit sociale, animale, végétale, cosmique – qui se trouve ainsi compromis dans une sorte de mouvement général d’implosion et d’infantilisation régressive. L’altérité tend à perdre toute aspérité⁶⁶.

Il ne s’agissait certes pas de la première fois que la philosophie prenait des allures de science-fiction, ici en mettant en parallèle « des algues mutantes et monstrueuses [qui] envahissent la lagune de Venise », et « cette liberté de prolifération qui est laissée à des hommes comme Donald

65. Là se situe notamment la thèse des écoféministes, Françoise d’Eaubonne en tête qui, depuis 1972, a nourri une riche réflexion sur *la mort de la nature* (Cf. Carolyn Merchant, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, New York, Harper & Row, 1980).

66. Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, coll. « L’espace critique », 1989, p. 11-12.

Trump⁶⁷ » et ses disciples. Mais si ces mots m'apparaissent aussi pertinents, c'est moins pour participer au vent de panique généralisé – même si, j'en suis conscient, mon entrée en matière s'en nourrit, pour ne pas dire qu'elle en *profite* – qui nous rappelle sans cesse que l'humain est littéralement en train de perdre pied, que pour en retenir l'appel à « apprendre à penser “transversalement” les interactions entre écosystèmes, mécanosphère et Univers de référence sociaux et individuels⁶⁸ ». Nous en sommes là, en effet :

Si l'on se plaît tant à détailler le ravage de l'environnement, c'est aussi pour voiler l'effarante ruine des intériorités. Chaque marée noire, chaque plaine stérile, chaque extinction d'espèce est une image de nos âmes en lambeaux, un reflet de notre absence au monde, de notre impuissance intime à l'habiter⁶⁹.

Il faut bien admettre, oui, une bonne fois pour toute, que cette crise, que ces crises se situe(nt) à l'intersection de plusieurs drames appelant notamment un nécessaire brassage des disciplines parce que, pour le dire avec les mots de Julie Sermon qui s'inspire elle aussi de ceux de Guattari,

la détérioration des environnements naturels ne peut pas être déconnectée de l'appauvrissement, général et systématique, de tous les milieux de vie (qu'ils soient personnels ou professionnels, naturels ou urbains) et de toutes les formes de vie (individuelles et collectives, humaines et non humaines)⁷⁰.

Et, corollairement, parce que « c'est la diversité à tous les niveaux (environnemental, social et mental) qui est menacée⁷¹ ».

Exprimé différemment, il y a assez peu de variations dans ces « diverses » crises, et pour cette raison, j'aimerais suggérer que notre époque donnerait également à lire une importante crise des différences que traduit, pour ne pas dire trahit, l'insistance avec laquelle les intellectuel·le·s se

67. *Ibid.*, p. 34.

68. *Ibid.*

69. Comité invisible, *À nos amis*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 33.

70. Julie Sermon, *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*, Paris, B42, coll. « Culture », 2021, p. 12.

71. *Ibid.*

plaisent à désormais imaginer des « tournants » partout – j’y reviendrai –, comme pour marquer l’événement, comme pour faire l’histoire.

Aussi s’applique-t-on à utiliser un vocabulaire tout théâtral pour parler du monde actuel, et en ce sens je ne puis m’empêcher d’opérer quelque rapprochement entre notre façon d’entrevoir notre rapport avec l’environnement et le traitement qui a été fait de l’histoire dans la France du début du XIX^e siècle. Exemple parmi tant d’autres : Akira Mizuta Lippit, dans son essai *Electric Animal*, affirme que « the notion of animal being changed *dramatically* during the nineteenth and twentieth centuries⁷² ». En effet, les spécialistes de cette époque certes tumultueuse ont montré comment le drame historique qui s’écrit alors opère une relation croisée avec un traitement théâtral de l’histoire⁷³.

Au même titre, plus je lis sur le théâtre et sur l’écologie, et plus j’ai l’impression que, similairement, quelque chose d’autre se répète : notre vision tragique – même si justifiée... bien que parcellaire, voire hypocrite et assurément aveugle – de la situation environnementale en train de se jouer entrerait en résonance avec une conception contemporaine du théâtre qui s’accompagne invariablement d’une certaine redéfinition des termes communément à l’œuvre pour (tenter de) décrire celui-ci : crise du drame, crise de la fable, crise du dialogue, crise du personnage sont sans cesse évoquées pour faire entrevoir les pratiques scéniques occidentales récentes.

Pour toutes ces raisons, le théâtre m’apparaît comme un terrain privilégié pour aborder « le reflux de la tension dramatique, l’ouverture à d’autres types d’agents et d’actions, l’exploration d’autres relations au temps et à l’espace », tel que l’écrit encore Sermon, afin de dégager des

72. Akira Mizuta Lippit, *Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p. 21 ; je souligne.

73. Jean-Jacques Roubine, par exemple, écrit que « les historiens contemporains ne cessent de se référer à cet art : ils voient les épisodes agités dont ils rendent compte comme autant d’actions dramatiques » (*Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Nathan, coll. « Lettres sup. », 2002 [1998], p. 75).

« “formes symboliques” alternatives aux schèmes (de représentation et plus largement de pensée) dominants⁷⁴ ».

La « nature plantée comme un décor pour le théâtre de l’esprit »

Si le caractère essentiel de l’œuvre de Claude Lévi-Strauss n’est pas à prouver – et qu’il sera impossible, vu son ampleur, de résumer ici –, je me contenterai, pour les mêmes raisons, d’en tirer un certain nombre d’aspects tout à fait concomitants. Tout d’abord, l’importance de la tension entre nature et culture. De même, le fait que le père du structuralisme a influencé diverses formes de pensée pouvant être associées à plusieurs des intellectuel·le·s qui, même de façon silencieuse, nourrissent ces pages, que ce soit en anthropologie (Philippe Descola au premier titre, qui ne cesse de se réclamer de l’héritage du premier) ou en philosophie (Jacques Derrida, Gilles Deleuze et Michel Foucault, notamment). Selon Patrice Maniglier, « [l]a force de Lévi-Strauss est d’avoir à la fois reconnu la nécessité de ce passage par la philosophie – “nous ne pouvons pas dans une certaine mesure nous empêcher de faire de la philosophie” –, et refusé d’en faire en elle-même une finalité – “la réflexion philosophique est un moyen, non une fin”. La philosophie du structuralisme serait donc, à tous égards, une *philosophie pratique*⁷⁵ ».

Dans un important texte intitulé « Les deux natures de Lévi-Strauss » du cahier de L’Herne consacré à ce dernier, texte destiné à passer en revue le jeu de la nature à l’œuvre dans les travaux de son maître, Descola invitait à revisiter la « nature plantée comme un décor pour le théâtre de l’esprit », c’est-à-dire une « nature d’encyclopédie [...] surtout “bonne à penser”, tremplin d’où l’imagination taxinomique prend son essor, prétexte aux combinaisons bizarres qui font la trame

74. Julie Sermon, *op. cit.*, p. 11.

75. Patrice Maniglier, « Des us et des signes. Lévi-Strauss : philosophie pratique », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 1, 2005, p. 105 ; il souligne. Il cite Claude Lévi-Strauss, « Philosophie et anthropologie », *Cahiers de philosophie*, n° 1, 1966, p. 54.

des mythes, vaste et foisonnant présumé de l'objectivation du monde dans des énoncés codifiés⁷⁶ ». Voilà mise en scène une sorte de « symétrie du déterminisme mental et du déterminisme du milieu⁷⁷ » constitutive de l'œuvre du fondateur du structuralisme, aussi prononcée que sa fameuse déclaration qui ne cesse de revenir, un peu comme celles d'un père souvent mal compris dans une pièce de Shakespeare ; de toutes les bibliographies, ses propos, tels des échos dont on ne percevrait parfois que les derniers mots, se manifestent dès l'introduction de son *Totémisme d'aujourd'hui*, avant d'être repris vers la fin de son essai, suivant son examen de la pensée de Radcliffe-Brown, à savoir que « les espèces naturelles ne sont pas choisies parce que “bonnes à manger” mais parce que “bonnes à penser”⁷⁸ ».

On le sait, cet ouvrage paraît en quelque sorte avec sa *Pensée sauvage* où il écrit notamment que « la pensée mythique n'est pas sans analogie avec le bricolage⁷⁹ », et aussi que « [c]'est au néolithique que se confirme la maîtrise, par l'homme, des grands arts de la civilisation : poterie, tissage, agriculture, et domestication des animaux⁸⁰ ». Pour associer la domestication animale à l'art, il faut bien entendu la lier à la *techné* ainsi qu'à l'accointance avec le savoir ; le fondateur de l'anthropologie structurale voit dans l'homme du néolithique « l'héritier d'une longue tradition scientifique⁸¹ » – et complexe, oserais-je ajouter, ce qui fait dire à Jean-Pierre Digard qu'il s'agit plutôt d'un *système domesticoire*, une combinaison de gestes entrelacés qu'on ne peut séparer⁸², on le verra un peu plus loin.

76. Philippe Descola, « Les deux natures de Lévi-Strauss », dans Michel Izard (dir.), *Claude Lévi-Strauss*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », n° 82, 2004, p. 298.

77. *Ibid.*, p. 297.

78. Claude Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2017 [1962], p. 111-112.

79. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, *op. cit.*, p. 46

80. *Ibid.*, p. 27.

81. *Ibid.*, p. 28.

82. Jean-Pierre Digard, *L'homme et les animaux domestiques. Anthropologie d'une passion*, Paris, Fayard, coll. « Temps des sciences », 2009 [1989], p. 179 ; il souligne.

Ainsi, lorsque Lévi-Strauss affirme que « l'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique ; car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance⁸³ », il s'avère difficile, voire impossible de ne pas également entendre Gilles Deleuze et Félix Guattari selon qui « les concepts, les sensations, les fonctions deviennent indécidables, en même temps que la philosophie, l'art et la science, indiscernables, comme s'ils partageaient la même ombre, qui s'étend à travers leur nature différente et ne cesse de les accompagner⁸⁴ ». La table me semble mise pour le déploiement d'une approche plurielle qui, défiant les cadres habituels de l'organisation de la pensée, ouvre sur des préoccupations interdisciplinaires qui échappent aux rigides découpages du savoir ; c'est ce à quoi obligent les animaux, principaux acteurs (muets) du grand tableau qu'il faut désormais reconsidérer.

Ainsi la réflexion sur l'animal s'inscrit-elle dans une tendance plus large à se préoccuper, depuis une trentaine d'années, de la chose écologique, les deux affichant une tension constante. On sait par ailleurs que Bruno Latour est d'avis que *nous n'avons jamais été modernes*, c'est-à-dire que cette distinction entre Nature et Culture que nous tentons de maintenir depuis Descartes ne tient en fait(s) pas la route : « La moitié de notre politique se fait dans les sciences et les techniques. L'autre moitié de la nature se fait dans les sociétés. Raboutons les deux, voici que la politique recommence⁸⁵. » Mais du projet de Latour, il faut surtout dire qu'il constitue, avec Philippe Descola, deux phares de la *French Anthropology*, et que, de l'avis du premier, ils sont « both

83. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, op. cit., p. 37.

84. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2005 [1991], p. 219.

85. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 1991, p. 197-198.

interested in the same general problem, which is to describe, qualify and account for complex sets of interactions between humans and non-humans⁸⁶ ».

Un autre point de contact entre Descola et Latour concerne leurs parcours respectifs : après s'être tous les deux affranchis – mais jamais complètement – de leur discipline initiale (la philosophie), celle-ci ne cesse d'infléchir leur science d'arrivée (l'anthropologie). De même Lévi-Strauss qui, cherchant constamment à éviter la philosophie, a toujours fini par y retourner, tout comme on sait l'influence considérable que son œuvre aura sur la philosophie qui viendra après lui. Riche de sa fréquentation intellectuelle de ce dernier, Descola en a tiré une méthode pour explorer, à la suggestion de son mentor, des *figures du continu et du discontinu*. Du travail de Descola, on retiendra l'établissement de quatre ontologies ; cette position critique s'inscrit d'ailleurs dans un courant de pensée qui, tel que le rappelle Erwan Dianteill, à partir des années 1990, intègre le concept d'ontologie aux sciences sociales qui se voulait le seul apanage – ou presque – de la philosophie :

les propositions de Descola conduisent à s'interroger sur ce qui, anthropologiquement, est *réel*. Alors que jusqu'alors, c'est plutôt la question du symbolisme, de la représentation et du sens qui organisait le débat en anthropologie fondamentale, cela dans le sillage de *La pensée sauvage* de Lévi-Strauss (1962), le problème de l'*être* devient central⁸⁷.

La réflexion de Descola débute avec la considération que l'ensemble des humains se voient munis d'une intériorité (l'esprit) et d'une extériorité (le corps), et son schéma se développe autour des principes de continuité et de discontinuité entre ces modalités. Ces ontologies sont :

- naturalisme : différence des intériorités et ressemblance des physicalités ;
- animisme : ressemblance des intériorités et différence des physicalités ;

86. Peter Wall Institute for Advanced Studies (University of British Columbia), *Approaches to the Anthropocene. A Conversation with Philippe Descola and Bruno Latour*, 25 septembre 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=MDeGaYkhVSo> (consulté en février 2017).

87. Erwan Dianteill, « Ontologie et anthropologie. Dix ans de controverse (Brésil, France, États-Unis) », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 53, n° 2, 2015, p. 121 ; il souligne.

- analogie : différence des intériorités et différence des physicalités ;
- totémisme : ressemblance des intériorités et ressemblance des physicalités.

Encore une fois, le naturalisme est occidental, voire européen, dont l'émergence doit être située au XVII^e siècle, bien que ce mode de représentation, principalement avec l'art pictural, ait débuté au XV^e siècle sur le même continent. À ce sujet, plusieurs historien·ne·s de l'art ont montré à quel point la perspective, en tant que *forme symbolique* (Erwin Panofsky), continue de constituer un mode de représentation du monde qui persiste de nos jours encore.

Le présent exercice ne convient pas à bien rendre compte de l'*opus magnum* de Descola. Pour l'heure, il suffira d'insister sur ces points : d'une part, que *Par-delà nature et culture* permet, en se nourrissant abondamment du travail de Lévi-Strauss, de donner à voir les coulisses du grand théâtre de la nature – mission dont se sont chargés à leur façon des intellectuel·le·s comme Foucault, Lacan, Derrida ou Butler –, bref à montrer une fois pour toute à quel point cette conception du non-humain n'est pas partagée par l'ensemble de l'humanité ; d'autre part, comme je viens de l'écrire, le projet de Descola envisage *le réel* plutôt que de faire intervenir le symbolique qui se trouvait au cœur de l'aventure structuraliste première mouture.

Mais on a également reproché plusieurs biais ou taches aveugles à son ouvrage, notamment le traitement de la composante temporelle à l'œuvre dans ses différentes ontologies, parfois aussi un certain manque de nuance dans le traitement des grandes catégories. De plus, on s'y serait entendu venant de la critique états-unienne, on a déploré la quasi-absence de la question du genre dans son travail alors qu'elle est pourtant centrale, comme je l'indiquais plus haut, à toute une réflexion sur la nature et la culture grâce à des penseuses comme Beauvoir, Irigaray, Cixous, Kristeva ou Ortner⁸⁸. Ma recherche sera attentive aux différents critères identitaires qui placent et

88. Cf. Bernd Herzogenrath (dir.), *Deleuze | Guattari & Ecology*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

déplacent les sujets, justement en ne perdant jamais de vue les intersections entre ces critères. Éric Baratay, enfin, tout en reconnaissant la grande valeur de *Par-delà nature et culture*, regrette que l'essai ne fasse pas une plus belle part à l'histoire qui « n'est pas que la science des hommes dans le temps mais la science des espaces dans le temps⁸⁹ ».

Au sujet de la *lecture* de la nature, notons que ce n'est que dans la troisième édition (2009) de *Beginning Theory*⁹⁰ que le terme *Ecocriticism* se taille une place parmi les autres théories littéraires et culturelles, et ce bien que son auteur situe les débuts de cette approche vers la fin des années 1980 aux États-Unis et le début des années 1990 au Royaume-Uni. Toujours est-il que la définition qu'il en donne d'entrée de jeu est celle de Cheryll Glotfelty, « fondatrice » de ce courant aux États-Unis : « Simply defined, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment⁹¹ » ; son point de départ : « The absence of any sign of an environmental perspective in contemporary literary studies would seem to suggest that despite its “revisionist energies,” scholarship remains academic in the sense of “scholarly to the point of being unaware of the outside”⁹² », bref une littérature coupée du monde, de *son* monde.

Or il semble que le but de l'écocritique soit également une de ses limites : le courant critique désire réinsérer l'humain (et la littérature) dans son environnement – et l'inverse –, mais peine à s'affranchir de l'opposition nature-culture, c'est-à-dire à admettre la construction culturelle (ou sociale) derrière la notion de Nature.

89. Éric Baratay, « Les socio-anthropo-logues et les animaux. Réflexions d'un historien pour un rapprochement des sciences », *Sociétés*, vol. 108, n° 2, 2010, p. 14.

90. Peter Barry, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Culture Theory*, Manchester University Press, 3^e édition, 2009 [2002, 1995].

91. Cheryll Glotfelty, « Introduction. Literary Studies in An Age of Environmental Crisis », dans Cheryll Glotfelty et Harold Fromm (dir.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996, p. xviii.

92. *Ibid.*, p. xv ; elle souligne.

Il importe également de rappeler que l'écocritique demeure principalement une approche anglo-saxonne dont le pendant américain, plus esthétique et positif, vise une certaine célébration des œuvres – au point que ses disciples sont parfois taxés de *tree-hugging* –, alors que le pendant anglais, plus moral et éthique, s'attarde davantage aux questions environnementales. D'un côté, donc, la mise en valeur des beautés d'une grandiose nature comme pour conscientiser les lecteurs et lectrices au sujet de son importance ; de l'autre, l'accentuation des dangers et signes imminents de la destruction de l'environnement. On le comprend aisément, le rôle du sujet se voit déplacé en fonction de l'approche privilégiée, son niveau d'engagement s'en trouve transformé : on a, tantôt, davantage un observateur ou une observatrice, tantôt un acteur ou une actrice.

Si *tout le monde est une scène*, les êtres qui la font vivre, au premier titre les animaux, ont reçu jusqu'à récemment une attention similaire. Cela nous amène à l'*animal turn*, pour répéter également à quel point le lieu d'où je parle est une donnée centrale à une explication sur les entrelacs ici à l'œuvre entre le chien et le loup – et donc avec l'humain. Cela pour insister sur le fait que de telles études sur l'animal demeurent une affaire culturelle. L'anthropologue Tim Ingold n'affirmait pas autre chose : « People's ideas about animals, and attitudes towards them, are correspondingly every bit as variable as their ways of relating to one another, in both cases reflecting that astonishing diversity of cultural tradition that is widely thought to be the hallmark of humanity⁹³. » Ces mots traduisent également l'état des études animales, dont même l'expression s'exprime probablement mieux en anglais (*Animal Studies*).

On aura compris, à la lecture de ce panorama certes trop rapide, que mon projet veut s'inscrire en un lieu où l'anthropologie qui partage avec le théâtre un vocabulaire et d'innombrables *points de contact* (Richard Schechner), et la philosophie, se rencontrent, cela sans jamais négliger leur

93. Tim Ingold, « Introduction », dans Tim Ingold (dir.), *What is an Animal?*, Londres, Unwin Hyman, 1988, p. 1.

profondeur historique. La notion de territoire, actuellement au centre de plusieurs travaux, s'impose également, moins pour l'opposer à une urbanité ou tout autre milieu « civilisé » que pour l'envisager comme lieu d'échanges entre les humains et les non-humains qui l'habitent, autant de relations en jeu qui se déploient jusque dans le théâtre contemporain au Québec.

Mais avant cela, notons encore une fois que cette nature – ou, plutôt, ces « deux natures » – se trouvant au cœur de l'œuvre de Lévi-Strauss, affiche son déploiement dans une longue tradition qui, comme pour l'animal (j'utilise ici le singulier à dessein), remonte aux Grecs qui ont par la suite subi le travail acharné du christianisme. Ainsi, bien qu'il soit d'usage d'associer le grand schisme nature-culture à une certaine modernité dont l'œuvre de Descartes serait l'une des principales balises, il n'en demeure pas moins que cette tradition de pensée remonte à très loin, c'est-à-dire aux débuts du théâtre.

L'animal comme pas un

Un animal me regarde.
– Jacques Derrida,
L'animal que donc je suis

En Occident, il n'y a pas un·e philosophe se respectant qui, de l'Antiquité à nos jours, n'ait pas tenté, sous une forme ou une autre, de réfléchir à l'animal, en témoigne notamment l'imposant *Le silence des bêtes* d'Élisabeth de Fontenay (1998) qui retrace brillamment la plupart de ces multiples traditions. Or « la pensée de l'animal, s'il y en a, revient à la poésie, voilà une thèse, et c'est ce dont la philosophie, par essence, a dû se priver⁹⁴ », nous dit Jacques Derrida. De façon similaire, je ne compte plus les textes anthropologiques où sont convoqués, en guise d'introduction,

94. Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, coll. « Philosophie en effet », 2006, p. 23.

des œuvres de fiction – sans doute celle de Jorge Luis Borges en tête – pour traiter du même sujet, comme si une vérité émanait davantage de la littérature que de n’importe quel essai. Difficile, voire impossible de ne pas également entendre, à ce point-ci, les mots de John Berger : « Animals first entered the imagination as messengers and promises⁹⁵ », ou encore ceux d’Henri Michaux dans son recueil *Plume* : « La fièvre fit plus d’animaux que les ovaires n’en firent jamais⁹⁶. » Ce serait donc d’abord dans l’imaginaire que l’animal se dresse – dans le cas du chien pour devenir le *meilleur ami* qui soit, je vais finir par y arriver – avant que la philosophie ou encore la biologie ne s’en chargent.

Tout, dans le magistral *L’animal que donc je suis* de Derrida – que pour cette raison je n’hésiterai pas à citer longuement en ces pages –, passe par le regard, et c’est là que le théâtre de la pensée aurait échoué : tout en reconnaissant la force et la profondeur des discours des Descartes, Kant, Heidegger, Lacan et Levinas, pour ne nommer que ceux-là, il déplore néanmoins que « tout s’y passe comme s’ils n’avaient jamais été regardés, eux, surtout pas nus, par un animal qui s’adressât à eux⁹⁷ ». Il y a dans ces mots comme une lecture de Berger :

The eyes of an animal when they consider a man are attentive and wary. The same animal may well look at other species in the same way. He does not reserve a special look for man. But by no other species except man will the animal’s look be recognised as familiar. Other animals are held by the look. Man becomes aware of himself returning the look. [...] Yet the animal – even if domesticated – can also surprise the man. [...] And so, when he is *being seen* by the animal, [...] a power is ascribed to the animal, comparable with human power but never coinciding with it⁹⁸.

Accepter d’être vu par l’animal, c’est lui prêter un pouvoir que l’Occident lui a interdit sous prétexte qu’il serait dépourvu de langage ; Derrida procède à un tel renversement, voire à un tel rachat historique en sollicitant le sens central à cette même tradition. Un mot revient donc parmi

95. John Berger, « Why Look at Animals? », dans *About Looking*, New York, Vintage Books, 1980, p. 4.

96. Henri Michaux, *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963 [1938], p. 24.

97. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 32.

98. John Berger, *loc. cit.*, p. 4-5 ; il souligne.

d'autres : la *réplique*, entendue d'une part comme l'action de répondre, d'autre part comme le texte de l'acteur ou de l'actrice, aussi comme l'image, le double. Car « qu'il condamne ou non l'imitation, Platon pose la question de la poésie en la déterminant comme *mimesis*, ouvrant ainsi le champ dans lequel la *Poétique* d'Aristote, tout entière commandée par cette catégorie, produira le concept de la littérature qui régnera jusqu'au XIX^e siècle⁹⁹ », écrit encore Derrida. En évoquant, pour les mettre dans le même bateau, « tous les philosophes¹⁰⁰ », il renverse ainsi le problème : ce ne sont désormais plus les animaux qui se voient soumis au fameux amalgame (*l'animal*), mais l'ensemble des représentants d'une longue tradition de pensée. Il expose, de fait, la tension entre singulier et pluriel, ou plutôt le problème de l'animal au singulier, catégorisation interdisant aux divers animaux toute singularité, c'est-à-dire « cette altérité absolue du voisin ou du prochain¹⁰¹ ». N'oublions pas, en ce sens, que le texte de Derrida est tiré de sa communication s'inscrivant dans la décade de Cerisy dont le titre se voulait « L'animal autobiographie », décade qui précédait les rencontres « Les fins de l'homme » et « Le passage des frontières » ; aussi bien dire que la table était déjà mise pour une telle entreprise.

Deux fois plutôt qu'une on le verra s'exclamer « L'animal, quel mot ! » – puisque cette « guerre des espèces¹⁰² » en est une du langage –, expression à laquelle il proposera une substitution avec « la chimère de ce mot singulier, l'*animot* » qui fait entendre à la fois la nécessaire multiplicité, le mot comme limite fatale entre l'animal – qui en serait privé – et l'homme, enfin cette même absence qui ne doit pas être comprise en termes de défaut. Autrement dit : replacer le fameux logocentrisme remontant au moins jusqu'à Aristote, « qui retire et le langage et le mot et

99. Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1972, p. 173 ; il souligne.

100. Derrida, *L'animal que donc je suis*, *op. cit.*, p. 31, 57 et 65 ; il souligne.

101. *Ibid.*, p. 28. Ici aussi s'affirme une *altérité* qui, comme chez Stéphanie Nutting, met en tension la nécessité éthique de reconnaître toute différence et l'obligation d'admettre qu'il y a, entre le chien et l'humain, un nombre considérable de ressemblances empêchant en quelque sorte une distinction totale.

102. *Ibid.*, p. 54.

la *mimesis* à l'animal¹⁰³ », dans une expérience de différenciation passant par l'acceptation d'une « frontière plurielle et surpléée¹⁰⁴ ».

Pour ce faire, Derrida expose comment « [s]es figures animales [...] gagnent en insistance ou en visibilité, elles s'agitent, grouillent, se mobilisent et se motivent¹⁰⁵ », pour ne pas dire qu'elles hantent littéralement son œuvre depuis ses débuts : « Les animaux [l]e regardent¹⁰⁶ » (re)tracer son parcours, (ré)affirmer sa signature, et c'est en ce sens qu'il remonte encore « au croisement non fortuit des deux traditions¹⁰⁷ » que sont la Genèse¹⁰⁸ et le mythe de Prométhée, deux récits « de statut et d'origine hétérogènes » qui ne sont pas « des vérités ou des verdicts », plutôt « deux traductions symptomales¹⁰⁹ », toujours selon Derrida,

d'un certain « état », d'une certaine situation – du procès, du monde, de la vie entre ces vivants à mort que sont les espèces animales, les autres « animaux » et les hommes. Traits communs ou analogues d'autant plus dominants que leur formalisation [...] permettra de faire apparaître dans tout le discours sur l'animal, notamment dans le discours philosophique occidental, la même dominante, la même récurrence d'un schéma en vérité invariant. Lequel ? Celui-ci : le propre de l'homme, sa supériorité assujettissante sur l'animal, son devenir-sujet même, son historicité, sa sortie hors de la nature, sa socialité, son accès au savoir et à la technique, tout cela, et tout ce qui constitue (en un nombre non fini de prédicats) le propre de l'homme, tiendrait à ce défaut originaire, voire à ce défaut de propriété, à ce propre de l'homme comme défaut de propriété – et au « il faut » qui y trouve son essor et son ressort¹¹⁰.

Non seulement le philosophe nous ramène-t-il sur le terrain du couple propriété-proprété¹¹¹ – termes qui devront, sans surprise, être sollicités pour parler du chien –, mais il y a également là matière à entendre une préoccupation centrale à sa réflexion : celle du lieu qui se trouve placé entre l'être et la situation, et ce dès l'intitulé de son magistral essai (*L'animal que donc je suis*). En effet,

103. *Ibid.*, p. 58.

104. *Ibid.*, p. 52.

105. *Ibid.*, p. 58.

106. *Ibid.*

107. *Ibid.*, p. 40.

108. La Genèse a été abondamment commentée et utilisée comme acte fondateur. Un lumineux exemple de ce travail : Hélène Cixous qui, dans *Three Steps on the Ladder of Writing* (New York, Columbia University Press, coll. « Wellek Library lectures at the University of California, Irvine », 1993), lie la création féminine aux oiseaux.

109. Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, *op. cit.*, p. 69.

110. *Ibid.*, p. 70.

111. Cf. Jacques Derrida et Richard Klein, « Economimesis », *Diacritics*, vol. 11, n° 2, 1981, p. 2-25.

le théâtre est par définition *le lieu d'où l'on voit*, et tout l'essai de Derrida revient constamment sur la quête autobiographique, cette scène où son chat « entre un jour dans [s]on espace¹¹² ». Aussi, lorsqu'il se voit « nu sous les yeux de ce qu'ils appellent “animal”, une fiction se met alors en tableau devant [s]on imagination, une sorte de classification à la Linné, une taxinomie *du point de vue des bêtes*¹¹³ » qu'il déploie en guise de contestation contre

« L'Animal », comme si tous les vivants non humains pouvaient être regroupés dans le sens commun de ce « lieu commun », l'Animal, quelle que soient les différences abyssales et les limites structurelles qui séparent, dans l'essence même de leur être, tous les « animaux », nom qu'il convient donc de tenir d'abord entre guillemets. Dans ce concept à tout faire, dans le vaste camp de l'animal, au singulier général, dans la stricte clôture de cet article défini (« l'Animal et non pas « des animaux ») seraient enclos, comme dans une forêt vierge, un parc zoologique, un territoire de chasse ou de pêche, un terrain d'élevage ou un abattoir, un espace de domestication, *tous les vivants* que l'homme ne reconnaîtrait pas comme ses semblables, ses prochains ou ses frères. Et cela malgré les espaces infinis qui séparent le lézard du chien, le protozoaire du dauphin, le requin de l'agneau, le perroquet du chimpanzé, le chameau de l'aigle, l'écureuil du tigre ou l'éléphant du chat, les fourmis du ver à soie ou le hérisson de l'échidné. J'interromps ma nomenclature et j'appelle Noé au secours pour n'oublier personne sur l'arche¹¹⁴.

D'autres voix se sont élevées pour condamner ce terrible amalgame aux effets dévastateurs. À ce titre, mentionnons Philippe Descola qui affirmait être « toujours gêné quand on parle de l'animal avec un A majuscule, parce qu'il y a tellement d'espèces d'animaux [...]. On n'entend jamais parler d'une identification au ténia ou au hareng¹¹⁵ ». C'est aussi la position de Jean-Pierre Digard dans son alarmiste *L'animalisme est un anti-humanisme*¹¹⁶ ; bien que je sois plutôt en désaccord avec plusieurs des idées qu'il défend dans ce brûlot paru en 2018, je suis porté à croire avec lui qu'on assiste désormais à une « habitude prise de considérer tous les animaux à l'aune des animaux de compagnie », et que cela alimente « de nombreux effets pervers », parmi lesquels « la tendance à parler des animaux au singulier – “l'Animal avec un grand A”¹¹⁷ ». Avec Derrida, ces deux

112. Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, op. cit., p. 26.

113. *Ibid.*, p. 31 ; il souligne.

114. *Ibid.*, p. 56-57 ; il souligne.

115. Philippe Descola et Frédéric Laugrand, « Entretien avec le professeur Philippe Descola (Collège de France) », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 39, n° 1-2, 2015, p. 280.

116. Dans cette phrase, deux autres mots que souligne mon traitement de texte.

117. Jean-Pierre Digard, *L'animalisme est un anti-humanisme*, Paris, CNRS, 2018, p. 22-23.

anthropologues viennent déplorer, avec raison, l'action mortifère d'une tendance à tout uniformiser bien que l'époque semble plutôt s'acharner à vouloir voir la réalité sous le signe de la diversité. Il apparaît clair que c'est bel et bien une crise des différentes qui se profile ici, quoi qu'en disent les discours iréniques et autres postures aplatissantes de l'expérience.

Entre moment et tournant

Terminer, en 2023¹¹⁸, une thèse sur les animaux comporte son lot d'inconvénients, mais aussi d'avantages ; les deux, souvent, se recourent. Il y a un peu plus de dix ans James Gorman signait, pour le compte du *New York Times*, un article intitulé « Animal Studies Cross Campus to Lecture Hall¹¹⁹ » où il expliquait à quel point les études animales, généralement situées dans le seul giron des sciences naturelles, migraient désormais dans le carré de sable des sciences sociales dont l'invention, insiste le philosophe Pierre Charbonnier, ne serait « pas une innovation théorique neutre [...] : leur émergence a accompagné la modernité politique¹²⁰ ». Cela va dans le même sens que ce qu'avancait le géographe Henry Buller :

The anthropocentric and humanist social sciences, with their Durkheimian emphasis on social facts, social institutions, collective intentionality and individual reflexivity, coupled with [...] the thrust of symbolic interactionism, have traditionally placed language as a prerequisite basis for entry into the « social »¹²¹.

Voilà rappelé un autre couple paradigmatique issu de la fameuse séparation nature-culture, à savoir l'esprit et le corps dont le premier terme s'est en grande partie développé autour du langage comme

118. Exactement vingt ans depuis la parution du *Companion Species Manifesto* de Donna Haraway, faut-il le souligner.

119. James Gorman, « Animal Studies Cross Campus to Lecture Hall », *New York Times*, 2 janvier 2012, en ligne : <https://www.nytimes.com/2012/01/03/science/animal-studies-move-from-the-lab-to-the-lecture-hall.html> (consulté le 17 février 2022).

120. Pierre Charbonnier, *La fin d'un grand partage. Nature et société, de Durkheim à Descola*, Paris, CNRS, coll. « CNRS philosophie », 2015, p. 282.

121. Henry Buller, « Animal Geography II. Methods », *Progress in Human Geography*, vol. 39, n° 3, 2015, p. 375.

condition du politique. Une telle exclusion se déroule « through a process of “purification”¹²² », affirme pour sa part la sociologue Nik Taylor qui s’inspire des travaux de Bruno Latour selon qui le mot *moderne* repose notamment sur un ensemble de pratiques ayant créé « deux zones ontologiques entièrement distinctes, celle des humains d’une part, celle des non-humains de l’autre¹²³ ». Taylor ajoute que

« pure » categories – and specifically their maintenance – are about power in the Foucauldian sense whereby the power lies in the discourse [...] where, for example, humanity stands for all that is good – culture, reason, intelligence, language – and animality stands for all that is to be avoided if one wants to be a good human being – irrationality, bestiality, impulse and so on¹²⁴.

Or l’animal dépourvu de raison depuis Aristote, ou de conscience depuis Descartes, aurait trouvé une nouvelle voix suivant la déclaration, en 1789, de Jeremy Bentham – qui est aussi l’inventeur du panoptique, ne l’oublions pas – qui affirmait que « the question is not, Can they *reason* ? nor, Can they *talk* ? but, Can they *suffer* ?¹²⁵ », fameuse interrogation qui, malgré son importance capitale pour le développement d’une éthique animale dont la vigueur actuelle est notable, n’empêchera pas plusieurs philosophes, à la suite de Bentham, de continuer d’employer l’animal pour principalement (tenter de) définir l’humain, pour ne pas dire de se servir de l’animal comme d’un objet permettant de cerner le sujet, cet « enfant gâté qui a trop longtemps occupé la scène philosophique, et empêché tout travail sérieux en réclamant une attention exclusive¹²⁶ », pour reprendre la belle formule de Lévi-Strauss. De même, la modernité représenterait, selon Lippit, « the moment when the bond between humanity and animal came to be seen as broken, humanity

122. Nik Taylor, « Animals, Mess, Method. Post-Humanism, Sociology and Animal Studies », dans Lynda Birke et Jo Hockenhull (dir.), *Crossing Boundaries. Investigating Human-Animal Relationships*, Leyde, Brill, coll. « Human-Animal Studies », 2012, p. 40-41.

123. Bruno Latour, *Nous n’avons jamais été modernes*, op. cit., p. 21.

124. Nik Taylor, loc. cit., p. 41.

125. Jeremy Bentham, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Oxford, Clarendon Press, 1907, p. 311 ; il souligne.

126. Claude Lévi-Strauss, « Finale », dans *Mythologiques IV. L’Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 614-615.

became a subject and the animal its reflection¹²⁷ » ; c'est ce même filon qu'exploite aussi John Berger dans son essai « Why Look at Animals ? » qui constitue un incontournable en la matière.

Ici je ne vise pas à retracer la généalogie du concept animal qui, de toute façon, ne saurait tenir dans le cadre qui m'est imparti. Je reviendrai subséquemment un peu plus en détails sur la riche réflexion de Jacques Derrida qui permet de mettre en lumière certaines zones d'ombres de cette longue affaire, de cet interminable malentendu. Pour l'heure, et quant au développement des études animales, j'insiste sur le fait que ce champ de la connaissance s'est développé dans pratiquement toutes les catégories du savoir. Et les institutions étant, par définition, toujours un peu en retard sur les phénomènes sociaux, cet intérêt pour les animaux de la part de la communauté universitaire avait débuté bien avant la création de programmes, de départements et d'autres structures académiques.

Selon la chercheuse états-unienne Margo DeMello, figure d'autorité dans le domaine, à qui l'on doit un *vade-mecum* sur le sujet daté de 2012 :

The publication of two major [American] philosophical works on animals – Peter's Singer's *Animal Liberation* (1975), followed by Tom Regan's *The Case for Animal Rights* (1983) – led to an explosion of interest in animals among academics, animal advocates, and the general public¹²⁸.

Dans l'introduction à un ouvrage collectif au titre révélateur (*French Thinking about Animals*), le Français Jean-Baptiste Jeangène Vilmer juge, quant à lui, que « we have a tendency to exaggerate the “rupture” introduced by the rise of Anglophone animal ethics in the 1970s and the emergence of the “animal liberation” movement, to cite the title of Singer's well-known book¹²⁹ ».

127. Akira Mizuta Lippit, *op. cit.*, p. 19.

128. Margo DeMello, *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*, 2012, p. 7. Ce n'est que huit ans plus tard qu'une première œuvre similaire en français a paru, sous la plume d'Émilie Dardenne (*Introduction aux études animales*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Savoirs », 2020).

129. Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « Foreword », dans Louisa Mackenzie et Stephanie Posthumus (dir.) *French Thinking about Animals*, East Lansing Michigan State University Press, 2015, p. viii.

Mentionnant Montaigne, Cyrano de Bergerac, Bossuet, Rousseau et Voltaire, pour nommer que les plus connus, il souligne les taches aveugles bien réelles liées aux réalités linguistiques distinctes dans les milieux intellectuels : « If the French tradition had been better known in the Anglophone world [...]»¹³⁰ » On le voit, la position culturelle ne cesse d’orienter cette problématique et les regards, voire les points de vue que l’on pose sur les bêtes. Qu’à cela ne tienne, dans l’Hexagone, affirment les historiens Éric Baratay et Jean-Luc Mayaud, « les premiers travaux, évidemment écrits avec des méthodes et des perspectives différentes des nôtres, datent de la fin du XVIII^e siècle ou du XIX^e siècle¹³¹ », avant d’évoquer « une première croissance entre 1947 et 1975 » qui sera suivie d’une « véritable expansion¹³² » dès 1976.

Depuis, un nombre considérable de textes et de documents ont paru qui, dans toutes les sphères du savoir, investissent l’ensemble du spectre des relations entre humains et animaux. C’est cette richesse, cette diversité que les spécialistes de la question ne cessent de revendiquer ; de toute part on s’entend sur la nécessité d’une pluralité effective des perspectives pour bien envisager la question animale dans sa complexité.

La quantité de travaux sur les relations entre humains et non-humains a à ce point explosé dernièrement qu’il s’avère désormais impossible de broser un portrait même partiel du phénomène. On peut cependant retenir que les innombrables publications qui en découlent, et qui sont presque inmanquablement le résultat d’aventures collectives, proviennent principalement de deux pôles : du monde anglo-saxon qui, sans surprise et comme je l’écrivais plus haut, a une pratique particulièrement riche des *cultural studies* ; de la France aussi, où dominent souvent des

130. *Ibid.* Comme seul exemple de ce qu’il avance : bien que *Par-delà nature et culture* de Philippe Descola ait paru en 2005, ce n’est qu’à la suite de la parution de la traduction anglaise en 2013 que l’importance de son auteur a été reconnue dans le monde anglo-saxon.

131. Éric Baratay et Jean-Luc Mayaud, « Un champ pour l’histoire : l’animal », *Cahiers d’histoire* – Comité historique du Centre-Est, 1997, vol. 42, n° 3-4, p. 410.

132. *Ibid.*, p. 411.

approches davantage historiques, empreintes de philosophie et de préoccupations agricoles souvent menées par des amateurs. Dans tous les cas, ces approches donnent à voir des constances d'au moins trois ordres qui constitueront les assises des prochaines pages.

Tout d'abord, les spécialistes s'entendent au moins sur l'agentivité de l'animal dans l'histoire de l'humanité, pour convenir que chaque collectif a, à sa propre façon, développé des rapports avec les espèces animales (et végétales) composant son monde. Au-delà des formes spécifiques que ces interactions peuvent prendre, c'est la nécessité de penser les non-humains comme part essentielle de la vie des idées – et, par la même occasion, des pratiques – que tentent de traduire une bonne partie des études sur le sujet, afin de mieux envisager les modes d'organisation des êtres et d'habitation du monde qui en découlent. Quiconque s'intéresse à cette question le sait déjà : il ne se trouve actuellement aucun ouvrage – et il en existe désormais une pléthore ! – qui ne revienne, en guise d'introduction, sur cette première importance.

Ensuite, en plus de s'entendre sur l'importance de penser l'animal en premier lieu, les spécialistes de la question reconnaissent généralement la nécessité que les différents regards et discours portés sur lui soient l'œuvre d'approches multidisciplinaires. Encore une fois, non seulement les ouvrages sur le sujet sont régulièrement le fruit d'efforts collectifs plutôt que des monographies, mais chaque section ou chapitre de ces ouvrages correspond à une étude de cas ciblant une seule espèce, souvent dans un cadre bien précis.

Enfin, une troisième tendance – qui elle est corollaire des deux premières – que partagent de nombreuses études concerne l'inévitable mise en parallèle entre traitement des animaux et d'autrui, ce qu'André-Georges Haudricourt suggérait en 1962 dans un texte souvent commenté :

Vis-à-vis du monde végétal et animal, à partir du néolithique, l'homme n'est plus seulement un prédateur et un consommateur, désormais il *assiste*, il *protège*, il *coexiste longuement* avec les espèces

qu'il a « domestiquées ». De nouveaux rapports se sont établis, d'un type « amical », et qui ne sont pas sans rappeler ceux que les hommes entretiennent entre eux à l'intérieur d'un groupe¹³³.

Une telle déclaration, en plus de nous rappeler à notre devoir d'historicité, concerne la difficile symétrie que plusieurs auteur·e·s, à la suite d'Haudricourt, ont relevée entre humains et non-humains. Interviennent alors des données liées notamment à la race, au genre, à la classe sociale ou à l'âge – toujours au pouvoir, donc – qui obligent à revoir les termes de l'assistance, de la protection et de la coexistence accordées, dans ce cas-ci, au *meilleur ami de l'homme*, pour reprendre le fameux adage. En d'autres mots, il faudra se demander quelle est, entre « domination et affection » (Yi-Fu Tuan), la nature de cette « amitié », ce qu'elle implique, et qui elle concerne aussi.

Ainsi assiste-t-on à la tendance marquée à situer les études animales en termes de tournant (*turn*, en anglais), expression qui revient comme un leitmotiv depuis déjà une décennie ou deux. Un des textes fondateurs pour la géographie critique, *Animal Geographies. Place, Politics and Identity in the Nature-Culture Borderlands*, aurait comme but, si on se fie à l'intitulé de son introduction que signent ses directrices Jody Emel et Jennifer Wolch (1998), celui-ci : « Witnessing the Animal Moment¹³⁴. » Ajoutée à cela la collection éponyme de Michigan State University Press (« The Animal Turn »), et un autre lieu commun se dessine. On observe la même tendance autour de la discipline anthropologique, où on ne cesse d'évoquer, notamment, les *ontological turn* et *French turn*, pour ne nommer que ceux-là. Un recours aussi fréquent à la notion de « tournant » ne devrait-il pas nous inciter à relativiser quelque peu le changement qui se trouve ainsi identifié ? J'aurais plutôt tendance à abonder dans le sens de Joanna Dean, Darcy Ingram et Christabelle

133. André-Georges Haudricourt, « Domestication des animaux, culture des plantes et traitement d'autrui », *L'Homme*, vol. 2, n° 1, 1962, p. 40 ; il souligne.

134. Jody Emel et Jennifer Wolch (dir.), *Animal Geographies. Place, Politics and Identity in the Nature-Culture Borderlands*, Londres, Verso 1998, p. 1-24.

Sethna qui ont dirigé le collectif *Animal Metropolis* : « In many ways, the animal turn is something of a return¹³⁵. » De façon similaire, Romeo Castellucci, décrivant son travail autour du répertoire grec, explique : « The polemical gesture we make regarding Attic tragedy consists in bringing the animal *back* on stage. In this way it implies a step backwards¹³⁶. »

Ici j'entends également les mots de Jacques Derrida qui, pour sa part, hésite à deux reprises, dans *L'animal que donc je suis*, à évoquer un tel tournant. Il reconnaît que « depuis deux siècles environ, de façon intense [...], nous voilà engagés dans une transformation sans précédent », or selon lui « ce rapport inouï à l'animal ou aux animaux est si nouveau qu'il devrait nous obliger à inquiéter tous ces concepts, à faire plus que les problématiser¹³⁷ ». Bref, il y aurait un moment plus qu'un tournant. Et comme l'affirme Robert Delort :

La considération des sources écrites ou des images faites de main d'homme durant les derniers millénaires en est une aveuglante confirmation. L'homme a « vu » les animaux non seulement dans les phénomènes apparents, mais encore d'après des préoccupations et avec des arguments qui se sont modifiés au cours des âges et suivant les civilisations. Il ne s'agit pas seulement de la loupe, du microscope, de la microdissection, des réactifs chimiques ou biologiques et de l'expérimentation moléculaire, mais également de l'œil, de la main, du nez, de l'oreille, du goût et des structures mentales qui portent les interprétations et modifient les impressions.

C'est dire les extraordinaires difficultés qu'impliquent non seulement une histoire globale de la zoologie, mais encore l'étude parallèle, dans leur obligatoire imbrication, de l'histoire des animaux et de l'histoire des hommes¹³⁸.

Quelle(s) discipline(s) pour quel(s) champ(s) ?

Au fur et à mesure que je noircis ces pages, le logiciel de traitement de texte que j'utilise se charge de me rappeler comment la langue dans laquelle je tente de m'exprimer n'est pas toujours au diapason des idées qui constituent une telle réflexion, si bien que plusieurs concepts qui me

135. Joanna Dean, Darcy Ingram et Christabelle Sethna (dir.), *Animal Metropolis. Histories of Human-Animal Relations in Canada*, Calgary, University of Calgary Press, coll. « Canadian History and Environment », 2017, p. 2 ; elles et il soulignent. C'est également le titre d'un article de Giovanni da Col, bien que celui-ci ne traite pas d'animaux : « Turns and Returns », *Hau. Journal of Ethnographic Theory*, vol. 4, n° 1, 2014, p. i-v.

136. Romeo Castellucci, « The Animal Being on Stage », *Performance Research*, vol. 5, n° 2, 2000, p. 24 ; je souligne. Je traiterai plus en détails de cette démarche au chapitre suivant.

137. Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, *op. cit.*, p. 44.

138. Robert Delort, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Univers historique », 1984, p. 80.

semblent pourtant élémentaires se voient, aussitôt qu'ils sont émis, soulignés en rouge, m'indiquant par là qu'ils n'ont pas (encore) franchi le seuil des différents dictionnaires censés correspondre à – ou définir ? – mon français natal¹³⁹. Le mot *transdisciplinarité* est de ceux-là qui est, depuis quelques années déjà, appliqué à toutes les sauces pour constituer un passage obligé – pour ne pas dire un poncif – des travaux universitaires dont la sanction, principalement l'octroi (ou non) de subventions de recherche, passe par l'emploi du spectre souvent confus de l'interdisciplinarité – ce mot, lui, existerait puisque mon ordinateur ne l'a pas relevé – et de ses nombreux dérivés... dont la transdisciplinarité fait partie.

Par ailleurs, plusieurs théoricien.ne.s semblent s'entendre sur la nécessité d'une pluralité effective des perspectives pour bien saisir la question animale dans sa complexité, au point où la tentation serait grande de parler de transdisciplinarité entendue comme « collapse of academic borders and the emergence of a new discipline¹⁴⁰ ». La transdisciplinarité, en ce sens, aurait l'avantage d'inclure l'indiscernable.

L'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro, pour sa part, affirme, dans ses *Métaphysiques cannibales*, vouloir privilégier

une certaine connexion entre l'anthropologie et la philosophie, à travers un nouveau passage en revue de la problématique *transdisciplinaire* qui s'est constituée de part et d'autre de l'imprécise frontière entre structuralisme et post-structuralisme [*sic*], pendant ce bref instant d'effervescence et de générosité de la pensée immédiatement antérieure à la révolution conservatrice qui, au cours des dernières décennies, s'est montrée particulièrement efficace pour transformer le monde, tant du point de vue écologique que politique, en quelque chose de parfaitement irrespirable¹⁴¹.

139. Bien que certaines ces expressions soient déjà « admises » en anglais, il n'en demeure pas moins que dans cette langue aussi un décalage s'observe entre l'utilisation et l'officialisation de termes importants.

140. Martin Davies et Marcia Devlin, « Interdisciplinary Higher Education: Implications for Teaching and Learning », Centre for the Study of Higher Education (The University of Melbourne), 2007, p. 4.

141. Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « MétaphysiqueS [*sic*] », 2009, p. 12 ; je souligne.

Un tel positionnement s'observe également chez Claude Lévi-Strauss, Philippe Descola et Bruno Latour dont les travaux affichent une tension constante entre les deux mêmes disciplines mentionnées par Viveiros de Castro ; là encore la rencontre me semble essentielle.

Selon Cary Wolfe, qui signe l'important *What Is Posthumanism ?* (2009),

we should *not* try to imagine some super-interdiscipline called « animal studies » (an understandable desire, of course, for all who work on cultural studies of nonhuman animals), but rather recognize that it is only in and through our disciplinary specificity that we have something specific and irreplaceable to contribute to this « question of the animal » that has recently captured the attention of so many different disciplines : not something *accurate* to contribute but something *specific* (and there is a world of difference between those two claims). What we need, then, is not interdisciplinarity but *multidisciplinarity* or perhaps *transdisciplinarity* – but a transdisciplinarity understood not (to take one recent formulation) as « a critical evaluation of terms, concepts, and methods that transgresses disciplinary boundaries » as a means to a « higher level of reflexivity, » one that « accepts the task of making itself transparent by thematizing the conditions of its own speech ». Rather, we need to understand transdisciplinarity as a kind of distributed reflexivity necessitated, as we have just seen, by the fact that (by definition) *no* discourse, no discipline, can make transparent the conditions of its own observations¹⁴².

On erre souvent comme on peut et ma situation actuelle, disons-le ainsi, ne semble plus aller de soi. Sans compter que revenir aux champs prend une signification particulière quand on est le fils urbain d'une famille d'agriculteurs qu'on a désespérément tenté de fuir son lieu de naissance, tout comme travailler sur les animaux prend une couleur particulière dans un contexte des Humanities qui, à plus d'un titre, sont supposées orienter mon programme. Il me faudra également, par conséquent, examiner d'autres lieux de tension, parmi lesquels celui qui s'immisce entre humanisme et posthumanisme¹⁴³, comme aussi la différence entre champ et discipline, cela en gardant en tête que, toujours selon Cary Wolfe,

just because a historian devotes attention to the topic of nonhuman animals [...] doesn't mean that humanism and anthropocentrism aren't being maintained and reproduced in his or her disciplinary practice insofar as the disciplinary subject doing the history remains isolated from the « viral » effects of the second form of finitude, and all its implications¹⁴⁴.

142. Cary Wolfe, *What Is Posthumanism ?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, coll. « Posthumanities », p. 115-116 ; il souligne.

143. Là encore, mon traitement de texte ne reconnaît pas ce terme en français ; en anglais, oui.

144. Cary Wolfe, *op. cit.*, p. 123.

Au-delà de l'homme ?

Dans *L'homme nu*, Claude Lévi-Strauss concède : « Mais nous n'avons jamais songé faire autre chose qu'œuvre de connaissance, c'est-à-dire *prendre conscience*¹⁴⁵. » Voilà ce à quoi aspire cette thèse, bien humblement, en posant le lieu comme donnée centrale où l'animal deviendra ce champ, entendu comme lieu de rencontre – et d'annulation – des fameux dualismes où peut se déployer une transdisciplinarité qui vienne remettre l'homme à sa place.

Le père du structuralisme l'avait déjà annoncé de façon magistrale, et pour cette raison que je cite en entier le tout dernier paragraphe du « Finale » qui clôt ses *Mythologiques* :

L'opposition fondamentale, génératrice de toutes les autres qui foisonnent dans les mythes et dont ces quatre tomes ont dressé l'inventaire, est celle même qu'énonce Hamlet sous la forme d'une encore trop crédule alternative. Car entre l'être et le non-être, il n'appartient pas à l'homme de choisir. Un effort mental consubstantiel à son histoire, et qui ne cessera qu'avec son effacement de la scène de l'univers, lui impose d'assumer les deux évidences contradictoires dont le heurt met sa pensée en branle et, pour neutraliser leur opposition, engendre une série illimitée d'autres distinctions binaires qui, sans jamais résoudre cette antinomie première, ne font, à des échelles de plus en plus réduites, que la reproduire et la perpétuer : réalité de l'être, que l'homme éprouve au plus profond de lui-même comme seule capable de donner raison et sens à ses gestes quotidiens, à sa vie morale et sentimentale, à ses choix politiques, à son engagement dans le monde social et naturel, à ses entreprises pratiques et à ses conquêtes scientifiques ; *mais en même temps*, réalité du non-être dont l'intuition accompagne indissolublement l'autre puisqu'il incombe à l'homme de vivre et lutter, penser et croire, garder surtout courage, sans que jamais le quitte la certitude adverse qu'il n'était pas présent autrefois sur la terre et qu'il ne le sera pas toujours, et qu'avec sa disparition inéluctable de la surface d'une planète elle aussi vouée à la mort, ses labeurs, ses peines, ses joies, ses espoirs et ses œuvres deviendront comme s'ils n'avaient pas existé, nulle conscience n'étant plus là pour préserver fût-ce le souvenir de ces mouvements éphémères sauf, par quelques traits vite effacés d'un monde au visage désormais impassible le constat abrogé qu'ils eurent lieu c'est-à-dire rien¹⁴⁶.

C'est par l'entremise du théâtre que le monde s'écrit, or il est désormais temps que l'ensemble du vivant retourne sur les diverses scènes de l'expérience. Ou pour le dire avec les mots d'Anne Ubersfeld : « Toutes les métaphores qui soulignent le caractère spatial des activités humaines peuvent trouver une application féconde dans le domaine du théâtre. Grossièrement, on peut dire

145. Claude Lévi-Strauss, « Finale », *loc. cit.*, p. 562 ; il souligne.

146. *Ibid.*, p. 621 ; je souligne.

que spatialiser le monde, c'est non seulement le rendre compréhensible, mais le rendre théâtralisable¹⁴⁷. »

Les concepts d'espace et de lieu, si importants pour Michel de Certeau, se trouvent au cœur de l'ouvrage collectif *Animal Spaces, Bestly Places* (2000) dirigé par Chris Philo et Chris Wilbert. D'une part faut-il entendre, grâce au parallélisme formé des termes *spaces* et *places*, une accentuation de leur relation. D'autre part, les auteurs s'efforcent de marquer l'opposition fréquente entre l'animal et la bête dont la forme adjectivale du second terme, *bestly*, n'a pas vraiment d'équivalent en français pour rendre compte de tous les sens *simultanés* de l'anglais : bestial, brutal, obscène, dégoûtant, répugnant, infect, abominable, sale, vilain – rappel une fois de plus de l'importance de la langue dans le traitement de la question animale¹⁴⁸.

Philo et Wilbert plaident pour que soit développée « a “real” geography of animals [...], rather than an anthropocentric geography of humans in relation to animals¹⁴⁹ ». Leur introduction trouve également une résonance particulièrement intéressante pour une étude canine lorsqu'ils évoquent les « “proper places” » rimant avec « specifying “animal spaces” », le tout devant passer par l'exploration de « two main senses of place¹⁵⁰ » lorsqu'il est question l'animal. Ce qui se dégage ici, c'est la convergence, encore une fois, entre propreté et propriété.

Aussi mentionnent-ils « the “place” which a particular animal, a given species or animal or even non-human animals in general can be said to possess in human classifications or orderings of

147. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Belin sup. Lettres », 1996 [1977], p. 117.

148. Insister sur une telle valeur culturelle de l'étude des animaux oblige, par la même occasion, à reconnaître ses limites : si le bilinguisme peut permettre d'aborder cette question dans un éclairage augmenté, il n'en demeure pas moins qu'un nombre considérable de formes d'expressions seront également mises de côtés dont aurait pu bénéficier une telle recherche.

149. Chris Philo et Chris Wilbert, « Introduction », dans Chris Philo et Chris Wilbert (dir.) *Animal Spaces, Bestly Places. New Geographies of Human-Animal Relations*, Londres/New York, Routledge, coll. « Critical Geographies », 2000, p. 5 ; ils soulignent.

150. *Ibid.*, p. 6.

the world¹⁵¹. » À cet effet, ils abondent dans le sens de Michel de Certeau qui utilise exactement les mêmes paradigmes dans *L'invention du quotidien* :

Est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel les éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du « propre » y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit « propre » et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité¹⁵².

Le but de ces systèmes, réaffirmés notamment par Linné, est « to fix animals in a series of abstract spaces¹⁵³ », de déterminer la position que chaque animal occupe – ou plutôt : *devrait* occuper – par rapport aux autres. De la même façon, mais dans un autre ordre d'idées, cet exercice, constamment rejoué au fil des siècles, aura eu comme dessein d'établir la place de l'animal par rapport à l'humain ; comme on le sait, la réponse ne cesse de varier, même aujourd'hui. Par exemple : quand j'étais petit, le chien appartenait à la niche, or je doute que ce soit encore le cas aujourd'hui ! Toujours selon Philo et Wilbert, la question *Qu'est-ce qu'un animal ?* doit s'accompagner d'une attention portée aux horizons économiques, politiques, sociaux, culturels et psychologiques. C'est au carrefour de ces différentes réalités que ma recherche veut tenter de cerner la question canine. Les deux chercheurs croient qu'une « new animal geography must be interested in these classificatory variations across the regions, localities and sites of the world¹⁵⁴ » ; mon terrain, encore une fois, sera le Québec, et souvent Montréal en particulier.

Or comme ils le rappellent encore, un parallèle doit également être tracé entre la domination de certaines espèces – une en particulier... – sur d'autres, et la domination exercée par certaines

151. Chris Philo et Chris Wilbert, *loc. cit.*, p. 6.

152. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1990, p. 172-173 ; il souligne. Philo et Wilbert citent, dans leur texte, ce même extrait, mais bien entendu dans la traduction anglaise.

153. Chris Philo et Chris Wilbert, *loc. cit.*, p. 6.

154. *Ibid.*, p. 8.

formes de savoirs par rapport à d'autres, souvent jugées irrecevables pour la compréhension du monde. De même, comme ne manque pas de le rappeler Philippe Descola dans l'entrevue mentionnée plus haut, la cause animale est très – entendre : trop – souvent intéressée par un nombre limité d'espèces, encore une fois les mammifères et les oiseaux au premier plan. Là encore la culture nous rattrape bien assez vite ; chassez le naturel et il revient immanquablement au galop !

À côté du lieu conceptuel que les animaux devraient occuper – en tant que règne ou, de façon plus précise, en tant qu'espèce – se trouve « a strong human sense of the proper places which animals should occupy physically¹⁵⁵ », ce que le langage de l'écologie s'est chargé d'appeler une *niche*, terme au cœur de travaux de Raymond et Lorna Coppinger qui seront convoqués plus loin. Un rapprochement s'opère alors entre ces considérations et l'expression « imaginative geography¹⁵⁶ » forgée par Edward Said, afin d'opposer, ou du moins de positionner un *eux* face à un *nous* ; encore une fois, cette façon de faire n'est pas tellement différente des mêmes processus chargés de produire l'*Autre* au niveau humain. Ainsi, à la suite de Philo et Wilbert je dois convenir qu'il y a ici « a number of overlapping imaginative geographies at work¹⁵⁷ », ce que je développerai dans les deux chapitres suivants.

Le chien et la performance hors-champ

Si le présent chapitre est coiffé d'un tel titre, c'est bien entendu parce que le champ constitue le lieu où se superposent, pour en quelque sorte s'annuler, les vieux paradigmes que sont la nature et la culture, rencontre essentielle pour envisager la question de l'animal. C'est aussi parce que c'est ce que mon programme d'étude exige, le PhD in Humanities de l'Université Concordia requérant

155. *Ibid.*, p. 10.

156. Cf. Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978.

157. Chris Philo et Chris Wilbert, *loc. cit.*, p. 11.

que chaque candidat·e œuvre dans trois fields – interdisciplinarité oblige. Enfin, de façon sans doute paradoxale, c'est parce que le champ ne constitue *pas*, excepté quelques exceptions, le lieu du chien qu'il me semble particulièrement porteur pour entreprendre ma démarche. En effet, plus je lis sur le sujet, quelle que soit la discipline dans laquelle je plonge – autant d'optiques qui devraient, chacune à sa façon, constituer le vaste ensemble des études animales qui ne cessent de réclamer une pluralité des approches –, et plus cette interrogation me poursuit : « Et le chien, lui ? » Car *le meilleur ami de l'homme*, probablement parce qu'il est trop domestique, trivial, voire quotidien, m'apparaît généralement hors-champ, c'est-à-dire toujours un peu à l'écart de plusieurs préoccupations présentes sur l'état du monde qui sont corollaires d'une reconsidération de la présence animale sur tous les pans de l'expérience humaine.

Voilà donc où j'en suis : pendant que le milieu académique tous azimuts donne à voir une explosion sans précédent de l'intérêt pour la chose animale, le chien représente une figure selon moi problématique de ces recherches parce qu'il ne cesse d'être à la fois trop sauvage et trop domestique pour appartenir à toutes les catégories de l'esprit qu'on s'invente. Et pendant ce temps, alors que la diversité du vivant s'effrite à un rythme ahurissant, la gent canine, elle, pullule avec environ un milliard de têtes aux quatre coins du globe¹⁵⁸. C'est donc une situation paradoxale que j'aborde à travers cette thèse : celle d'une omniprésence qui va à l'opposé de la marche actuelle du monde. J'aimerais ici suggérer que cette même omniprésence est d'autant plus révélatrice, pertinente, porteuse de questionnements, qu'elle permet de poser le chien, n'en déplaise aux dog-lovers, comme *symptôme* d'un état du monde, symptôme qui parle autant que tous les phénomènes spectaculaires que nous ne cessons de déplorer, souvent vainement, depuis quelques décennies. En d'autres mots, ce n'est pas la disparition, si terrible soit-elle, qui m'intéressera ici, mais une certaine

158. Raymond et Lorna Coppinger, *What Is a Dog ?*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016, p. 23.

invisibilité rendue justement possible par une omniprésence, bref un sujet tragiquement quotidien¹⁵⁹.

En effet, l'heure est aux infestations, aux infections ; comme on le sait, le mot est de Donna Haraway, mais se retrouve à plusieurs endroits, notamment dans l'introduction de Ric Knowles au dossier « Interspecies Performance¹⁶⁰ » – j'y reviendrai. Et J'aimerais lier cette idée à l'introduction de Una Chaudhuri à *The Stage Lives of Animals* :

A similar assumption of animal irrelevance has characterized not only the humanities but also public culture, although in that sphere the assumption is comfortably camouflaged by such ubiquitous and unexamined “animal-loving” practices as pet-keeping, bird-watching, safari-going (for the wealthy), and (for the rest of us) the reverential watching of wildlife movies¹⁶¹.

Symptôme, oui, de trois phénomènes : la consommation, la domesticité, et, de façon corollaire, le fait que nous considérons désormais l'animal – voilà que le singulier s'impose à nouveau – à l'aune de quelques espèces de maison, avec tout ce que cela peut avoir de conséquences dégénératives.

Un tel rapport est, comme il se doit, historique, et dans son texte fondateur, John Berger le situe dès la fin du XIX^e siècle, c'est-à-dire au moment où l'Occident a peu à peu vu disparaître l'animal ; s'en est suivi, toujours selon l'essayiste, la création des zoos – constituant un « monument » à une telle perte – et la fabrication effrénée des animaux de compagnie ; les bêtes, alors, « have been co-opted into other categories so that the category *animal* has lost its central importance. Mostly they have been co-opted into the *family* and into the *spectacle*¹⁶² ». C'est quelque part entre les deux que mon projet s'élabore, dans cette tension entre le domestique et le spectaculaire.

159. Un autre lien théâtral pourrait bien entendu être ici établi, par l'entremise de Maurice Maeterlinck et ses réflexions.

160. Ric Knowles, dossier « Interspecies Performance », *Theatre Journal*, vol. 65, n° 3, octobre 2013.

161. Una Chaudhuri, « Introduction », dans *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*, Londres, Routledge, 2016, p. 2.

162. John Berger, *loc. cit.*, p. 28 et 15 ; il souligne.

Ce faisant, je dois aussi révéler ma crainte d’être dans le *champ*, expression qui, en français au Québec, ne l’oublions pas, signifie être dans l’erreur, se tromper. Cet aveu, d’une part, pour insister sur le fait qu’une certaine dimension affective innerve partout la présente thèse, posture que la chercheuse en études animales Erica Fudge défendait déjà en 2008 : « This assessment of pets in theoretical as well as emotional terms is part of a wider shift in thinking¹⁶³. » D’autre part, afin de camper le jeu des langues – et donc des traditions – ici à l’œuvre, principalement française et anglo-saxonne, ce qui devrait déjà (ré)affirmer ma position au confluent d’approches qui ne manquent pas d’entrer en résonance avec la relation inter-espèce que je m’appête à explorer, relation constituant « a story of co-habitation, co-evolution, [...] a very mundane and ongoing sort of tale, one full of misunderstandings, achievements, crimes, and renewable hopes¹⁶⁴ », pour citer encore une fois Donna Haraway.

Si « [l]’histoire des animaux, qui traite à la fois de leur évolution propre, de leurs relations avec l’homme et, au sens aristotélicien du terme, des recherches générales en zoologie, est une très vieille discipline¹⁶⁵ », selon Robert Delort, il n’en demeure pas moins qu’au Québec, un tel récit – pour toute espèce confondue – « reste à écrire dans le contexte de l’histoire coloniale¹⁶⁶ », souligne Denys Delâge qui, pour sa part, invite à se prêter au jeu « en empruntant la voie tracée¹⁶⁷ » par l’auteur de l’ouvrage *Les animaux ont une histoire*. Bien que ce constat concerne autant les animaux sauvages que domestiques, un savoir existe pourtant qui concerne des espèces vivant à différentes distances d’un entourage humain ; principalement agricole ou cynégétique, ce savoir

163. Erica Fudge, *Pets*, Stocksfield, Acumen Pub. Ltd., coll. « The Art of Living », 2008, p. 4.

164. Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto*, *op. cit.*, p. 4-5.

165. Robert Delort, *op. cit.*, p. 9.

166. Denis Delâge, « “Vos chiens ont plus d’esprit que les nôtres” : histoire des chiens dans la rencontre des Français et des Amérindiens, *Les Cahiers des dix*, n° 59, 2005, p. 181.

167. Denis Delâge, « Microbes, animaux et eau en Nouvelle-France », *Globe*, vol. 9, n° 1, 2006, p. 124. Selon Michel Pastoureau, *Les animaux ont une histoire*, « a constitué un véritable tournant historiographique » (*Les animaux célèbres*, Paris, Arléa, coll. « Arléa-Poche », 2008, p. 10 ; je souligne).

revêt un caractère pragmatique plus proche d'une zoologie *stricto sensu*, et semble peu s'intéresser à tous les aspects qui, de façon concomitante, pourraient constituer une véritable histoire des animaux telle que Delort la conçoit¹⁶⁸. Les pages qui suivent ne prétendent pas être une histoire du chien au Québec, or elles pourront au moins en constituer un début.

Pour y arriver, j'entendrai l'appel de Henry Buller « to refashion the notions and assumptions of the “social” and the “social actor” through methodologies that are inclusive, troublesome, emergent and messy¹⁶⁹ ». Cela devra se faire en reconnaissant comment qui les chiens apparaissant dans les pièces analysées dans la seconde partie de cette thèse provoquent une crise de certaines des catégories de l'analyse dramaturgique ; en faisant des animaux davantage que de simples objets, il s'agira alors d'étudier chaque œuvre en les considérant comme une matière essentielle pour envisager les relations qui s'y tissent, autant de « croisement[s] de mobiles¹⁷⁰ » au sein d'œuvres dont plusieurs n'ont reçu, jusqu'à présent, que très peu d'attention. Je procéderai en gardant en tête ces autres mots de Buller :

The key methodological endeavour of human-animal relational studies has been to come to some emergent knowing of non-humans: their meaning (both materially and semiotically); their “impact” on, or even co-production of, our own practices and spaces; and our practical and ethical interaction with and/or relationship to them – or at least to find creative ways to work around unknowing. Whether or not that knowing is, at heart, a human autobiographical project, with it comes a voice and, with a voice, the possibility of mattering¹⁷¹.

Ainsi, il s'agira de se demander ce que l'animal – le chien en particulier – fait au théâtre, au Québec. Il importera donc de pousser l'examen des relations entre animaux et performance, ou encore des rapports de réciprocité entre ces domaines d'études ; ce sera l'objet du prochain chapitre

168. Malgré les qualités indéniables des quelques travaux qui sont érigés ici et là, on conviendra que c'est bien peu compte tenu de l'étendue de la question.

169. Henry Buller, *loc. cit.*, p. 376.

170. Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 173.

171. Henry Buller, *loc. cit.*, p. 379.

qui sera suivi par une tentative de définir ce que pourrait représenter – ou tout simplement être – le chien, ici, en cette époque.

CHAPITRE 2

ANIMAUX EN PERFORMANCE

En combien de sortes parlons nous à nos chiens, et ils nous répondent ? D'autre langage, d'autres appellations, devisons nous avec eux, qu'avec les oyseaux, avec les pourceaux, les beufs, les chevaux : et changeons d'idiome selon l'espece.

– Michel de Montaigne
Apologie de Raimond Sebond

Performance isn't « in » anything, but « between ».

– Richard Schechner
Performance Studies

L'organisme People for the Ethical Treatment of Animals (PETA) avait assurément fait dans le plus spectaculaire, or l'affiche qui va retenir mon attention ici, à défaut de frapper, se veut sans équivoque... et pourtant.

Sur celle-ci, quatre images de « spectacles » animaux : dans ce qu'on devine être une piscine, un homme se tient debout sur le nez de deux dauphins dressés vers le ciel ; devant un dresseur les bras en l'air, neuf félins sont alignés, plus précisément quatre tigre·sse·s et lionnes de chaque côté d'un lion à la large crinière surélevée, toutes les bêtes assises sur leurs pattes postérieures, les membres antérieurs dressés comme pour imiter l'humain au costume flamboyant qui semble agir comme un chef d'orchestre avec deux bâtons en guise de baguettes ; un éléphant asiatique arborant une couronne de fleurs, et transportant trois ou quatre humains sur son dos pendant que d'autres attendent leur tour pour embarquer sur l'animal ; enfin, un chien portant un harnais rose (de la même couleur que ses « bottes ») semblant résister à son maître dans ce qui a l'air d'être un attelage de traîneaux. Il y aurait sûrement beaucoup à dire au sujet de l'image de l'éléphant – dans quel contexte cette photo a-t-elle été prise, et surtout : où exactement ? –, et encore plus à propos de celle du chien – là encore le contexte importe –, mais c'est davantage l'inscription au centre de

l’affiche qui m’intéresse, qui en lettres majuscules annonce, avec les deux derniers mots plus gros que les autres : « ANIMALS DON’T WANT TO ENTERTAIN YOU »

Ce message s’inscrit directement dans le travail de conscientisation de PETA dont le slogan se lit « Animals are not ours to experiment on, eat, wear, use for entertainment, or abuse in any other way¹⁷² ». Sans doute que pour être en phase avec sa mission, l’association américaine aurait mieux fait de s’arrêter après le quatrième mot de sa devise, or cela aurait voulu dire de condamner toute forme de possession animale, position plutôt difficile à défendre... Aussi ce qui est entendu dans le *ours* du slogan n’est-il pas tout à fait clair : tous les humains – et même les collectifs dont les modes de vie pourraient très difficilement s’accompagner d’une absence complète d’utilisation des animaux, pensons par exemple aux habitant·e·s du Grand Nord pour qui les *qimmiq* font partie intégrante de la culture – ou seulement le monde occidental ? Dans le même ordre d’idées, de quel *you* s’agit-il dans le message de l’affiche que je viens de décrire : toute personne apercevant ladite affiche ou un type d’auditoire en particulier ?

Bien entendu, il faut faire attention avec les messages de PETA, notamment parce que leur volonté de surprendre, de choquer, bref d’agir supporte assez peu la nuance – c’est d’ailleurs ce qui a fait leur marque de commerce –, tout comme dans ce cas-ci il importe de noter l’ironie : on utilise le spectaculaire... pour tenter de le combattre ! Toujours est-il qu’il s’avère facile de s’opposer aux mauvais traitements subis par de nombreuses bêtes enclavées dans des zoos, ou forcées de mouvements tout sauf *naturels* dans des spectacles circassiens ou aquatiques, car comme le rappelle Gregory S. Szarycz : « Wild elephants do not sit on tubs; parrots do not play cards; and orca whales do not rise up out of the sea to touch a ball¹⁷³. » En résumé, ces cas les plus

172. People of the Ethical Treatment of Animals, « About PETA. Our Mission Statement », <https://www.peta.org/about-peta/> (consulté le 19 février 2022).

173. Gregory S. Szarycz, « The Representation of Animal Actors. Theorizing Performance and Performativity in the Animal Kingdom », dans Nik Taylor et Tania Signal (dir.), *Theorizing Animals. Re-Thinking Humanimal*

spectaculaires de violence perpétrés pour le seul amusement des humains et l'enrichissement de quelques autres se voient généralement hautement condamnables. « Every captive animal knows, through learned response and direct experience, which behaviors are rewarded and which ones are punished¹⁷⁴ », écrit avec raison Jason Hribal dans *Fear of the Animal Planet*, or il n'est cependant pas certain pour autant que tous ces animaux ne tirèrent jamais aucun plaisir à se produire devant quelque public. En effet, quiconque a déjà possédé un animal de compagnie risque de sourciller quand on lui dit que celui-ci ne veut pas nous divertir. Et qui n'a jamais été distrait, désennuyé, amusé, voire séduit par un·e chien·ne ou un·e chat·ne (connu·e ou inconnu·e) en quête d'attention ? Tout comme plusieurs personnes pourront témoigner du caractère fort amical des cétacés de San Ignacio Lagoon (ouest du Mexique), « [t]he friendliest gray whales on the planet¹⁷⁵ ». Aussi, n'est-il pas présomptueux de penser que les oiseaux ne chantent pas que pour eux-mêmes ? Sans doute serait-il un peu bête de voir dans tous ces agissements le seul résultat d'un quelconque instinct qui ferait de tous ces acteurs de simples machines ; cela ne reviendrait-il pas à leur enlever tout un pan de leur agentivité ?

Or qu'on admette ou non que les animaux nous – ou se – divertissent de façon délibérée, et que de tels comportements soient ou non le fruit de réflexes, force est de reconnaître que plusieurs de ces comportements agissent sur nous, que ces animaux le veuillent ou non, et surtout : que nous

Relations, Leiden/Boston, Brill, coll. « Human-Animal Studies », 2011, p. 170. Bien que j'emploie ici quelques extraits qui me paraissent utiles dans cet article, je dois aussi avouer m'en servir avec circonspection car y semblent être repris, exactement et sans les citer, des paragraphes entiers du texte « The Animal Apparatus. From a Theory of Animal Acting to an Ethics of Animal Acts » de Michael Peterson (*TDR. The Drama Review*, vol. 51, n° 1, printemps 2007, p. 33-48). Bien entendu, ce que je cite ici serait de la matière originale.

174. Jason Hribal, *Fear of the Animal Planet. The Hidden History of Animal Resistance*, Oakland, AK Press, 2010, p. 25.

175. Baja Expeditions, « San Ignacio Lagoon. Friendliest Gray Whales on the Planet », <https://bajaex.com/destinations/san-ignacio-lagoon-gray-whales/> (consulté le 23 mars 2023).

le voulions ou non. Comme le rappelle Lourdes Orozco, « animals have been primarily an object for human entertainment¹⁷⁶ », et cela dans divers contextes.

Divertir, selon *Le Petit Robert* : distraire en amusant, éloigner, faire tourner – comme quoi il est encore question de *tournant* ; détourner de ce qui occupe, en somme (faire) oublier un certain travail. Nous voilà une fois de plus en contact avec les paradigmes que j’ai commencé à explorer au chapitre précédent, pour ici éclairer, notamment, les lieux de la performance et les tensions qui s’observent *entre* ces différents termes, mon objectif étant d’élaborer une zooësis, au sens où l’entend Una Chaudhuri, dont le cœur est le chien, c’est-à-dire l’animal de compagnie par exemple. Pour y arriver, il ne s’agira pas de parvenir à quelque affirmation – notamment parce que je ne suis pas spécialiste du comportement animal et que je n’aspire pas à le devenir –, mais bien d’examiner quels liens peuvent se dégager *entre* animaux et performance en s’intéressant à l’« uncanny effect of animals on human thought and imagination¹⁷⁷ ». Dans cette optique, il importe également de se demander comment les études animales et de la performance peuvent se nourrir mutuellement, puis de voir comment se déploie la tension entre lieu théâtral et espace quotidien, entre performance et performativité, bref d’envisager l’animal en tant que symbole *et* pour lui-même.

Entre études animales et études de la performance

Bien que toutes les auteur·e·s s’intéressant à ces questions reconnaissent la nécessité d’opérer des rapprochements entre animaux et performance, ce n’est que très récemment qu’une telle intersection a pris forme. Et au risque de me répéter, vingt ans se sont écoulés depuis la publication

176. Lourdes Orozco, *Theatre & Animals*, Londres, Palgrave Macmillan, coll. « Theatre& », 2013, p. 19.

177. Akira Mizuta Lippit, *Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p. 4.

de l'essai *The Companion Species Manifesto*, au sujet duquel Lourdes Orozco et Jennifer Parker-Starbuck écrivent justement :

The context through which Haraway formulates her ideas around human-animal relations is not dissimilar to that of the theatre – it variously includes embodied collaboration, presence, « actors », « directors », training, theatricalized settings, companionship, amateurs and professionals; it includes joy¹⁷⁸.

Pourtant il aura fallu attendre encore les dix dernières années avant de voir paraître les premiers livres dédiés entièrement à un tel sujet, et à ce jour leur nombre demeure extrêmement restreint¹⁷⁹ :

- *Theatre & Animals*, de Lourdes Orozco (Palgrave Macmillan, 2013) ;
- *Animal Acts. Performing Species Today*, sous la dir. de Una Chaudhuri et Holly Hughes (University of Michigan Press, 2014) ;
- *Performing Animality. Animals in Performance Practices*, sous la dir. de Lourdes Orozco et Jennifer Parker-Starbuck (Palgrave Macmillan, 2015) ;
- *The Welfare of Performing Animals. A Historical Perspective*, de David A.H. Wilson (Springer, 2015) ;
- *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*, de Una Chaudhuri (Routledge, 2016) ;
- *Performing Animals. History, Agency, Theater*, sous la dir. de Karen Raber et Monica Mattfeld (The Pennsylvania State University Press, 2017).

Même constat avec les revues : bien qu'elles soient rares celles qui, et ce peu importe leur champ d'intérêt, n'aient aujourd'hui produit au moins un dossier sur les animaux¹⁸⁰, du côté du théâtre et de la performance l'abondance est encore loin, en témoigne cette courte liste :

- *Performance Research* (vol. 5, n° 2, 2000) / dossier « On Animals » sous la dir. d'Alan Read ;
- *TDR – The Drama Review* (vol. 51, n° 1, printemps 2007) / dossier « Animals and Performance » sous la dir. d'Una Chaudhuri ;
- *Jeu* (n° 130, 2009) / dossier « Animaux en scène » sous la dir. d'Hélène Jacques ;
- *Theatre Journal* (vol. 65, n° 3, octobre 2013) / dossier « Interspecies Performance » sous la dir. de Ric Knowles ; il est à noter que ce dossier ne porte pas spécifiquement sur les animaux, même si ceux-ci en constituent le noyau dur ;
- *Performance Research* (vol. 22, n° 2, 2017) / dossier « Turning Animal » sous la dir. de Nicolas Salazar Sutil ;

178. Lourdes Orozco et Jennifer Parker-Starbuck, « Introduction », dans Lourdes Orozco et Jennifer Parker-Starbuck (dir.), *Performing Animality. Animals in Performance Practices*, Londres, Palgrave MacMillan, 2015, p. 1.

179. J'exclus de cette liste les ouvrages consacrés aux animaux dans une œuvre en particulier, comme *Beckett and Animals* (sous la dir. de Mary Bryden, 2013) – qui porte principalement sur ses œuvres non théâtrales –, ou encore les nombreux collectifs sur Shakespeare et la théorie écocritique (Gabriel Egan, 2015), le monde naturel (Tom MacFaul, 2015) ou les animaux (sous la dir. de Karen Raber et Holly Dugan, 2021).

180. Je remercie Simranjeet Saini qui a effectué pour moi un précieux travail documentaire préliminaire à ce sujet.

- *Studies in Theatre and Performance* (vol. 38, n° 2, 2018 / dossier « Real Animals on the Stage » sous la dir. de Teresa Grant, Ignacio Ramos Gay et Claudia Alonso Recarte ; ce dossier a mené à la publication, chez Routledge (2021), d'un ouvrage collectif éponyme qui reprend les textes de ce dossier.

C'est dire que malgré « the centrality of performance in some of the key texts and inquiries within Animal Studies¹⁸¹ », à l'inverse le domaine de la performance a assez peu exploré les mondes non humains, et ce bien que les nouveaux matérialismes, dans lesquels la réflexion sur les animaux peut certes s'inscrire, aient marqué les esprits depuis le tournant du nouveau millénaire.

Il faut peut-être voir là l'influence d'un Richard Schechner qui s'est très peu soucié, dans ses travaux fondateurs pour les études de la performance, des animaux. En effet, même si selon lui ces derniers pratiqueraient des rituels, et que des primates, principalement, sont évoqués dans *Performance Studies. An Introduction* (2002) et *Performance Theory* (2003), ses recherches concernent majoritairement les humains¹⁸². Marvin Carlson, pour sa part, était catégorique lors d'un court entretien réalisé à Lisbonne en 2010 : la performance concernerait exclusivement l'humain¹⁸³. Or depuis, plusieurs voix se sont élevées pour retirer à *Homo sapiens* certains de ses privilèges, parmi lesquelles celle de Bruno Latour dont l'« Actor Network Theory (ANT), especially in the hands of geographers Chris Philo and Chris Wilbert, provides a way of understanding action to be agential, networked, and inclusive of nonhuman animals¹⁸⁴ », nous rappellent Joanna Dean, Darcy Ingram et Christabelle Sethna dans l'introduction à leur collectif

181. Lourdes Orozco et Jennifer Parker-Starbuck, « Introduction », *loc. cit.*, p. 1.

182. À sa décharge, Schechner affirme notamment : « To treat any object, work, or product “as” performance – a parinting, a novel, a shoe, or anything at all – means to investigate what the object does, how it interacts with other objects or beings, and how it relates to other objects or beings. Performances exist only as actions, interactions, and relationships. » (*Performance Studies. An Introduction* [3^e édition], Londres, Routledge, 2013, p. 30) Bien entendu, cette déclaration peut inclure les animaux.

183. The Lisbon Consortium, « Marvin Carlson – Interview », 30 juillet 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=ZxlhXvphx6U> (consulté le 7 novembre 2019).

184. Joanna Dean, Darcy Ingram et Christabelle Sethna (dir.), « Introduction. *Canamalia Urbanis* », dans *Animal Metropolis. Histories of Human-Animal Relations in Canada*, Calgary, University of Calgary Press, coll. « Canadian History and Environment », 2017, p. 7.

Animal Metropolis. C'est également ce que soulignent, chacune à sa façon, les spécialistes qui ont dirigé des dossiers de revue sur les animaux et la performance.

Alan Read, par exemple, se demande ce que signifie « to practice, think and write theatre beyond the human », notamment en émettant, dès 2000, ce constat maintes fois entendu depuis : « Animals imply a provocative and welcome subtraction of sophistication, ethically enhancing and intellectually problematizing any context within which human animals performing might be reconsidered¹⁸⁵. » Je retiendrai surtout, de ce dossier, le texte « The Animal Being on Stage » de l'artiste Romeo Castellucci, que j'ai évoqué au chapitre 1 et dont il sera question plus en détails dans le présent chapitre. Et en ce qui concerne le dossier dans la revue *Jeu* qu'a dirigé Hélène Jacques, je l'aborderai dans la seconde partie de cette thèse, lorsque je traiterai spécifiquement du théâtre au Québec.

Ric Knowles, pour sa part, insiste : « Theatre and performance studies have long had an interest in the “inter-”, most notably the intercultural and interdisciplinary », d'où son invitation « to consider species – animal, plant, in and other – to be cultures, and interspecies performance therefore to *be* intercultural » afin de répondre à « an urgent need to reconsider interspecies performance as a horizontalist and rhizomatic project in which no one partner in the exchange and negotiation dominates¹⁸⁶ ». Ce faisant, il évoque « the burgeoning interdisciplinary field of interspecies performance », et s'appuie, pour justifier son dossier, sur

a conviction that the interspecies articulates directly against the intercultural, and that interspecies performance throws into relief the inequities and power relationships evidenced in classed, gendered, and racialized differentials that obtain in all performances across cultural, species, and other differences¹⁸⁷.

185. Alan Read, « Editorial », *Performance Research* (dossier « On Animals »), vol. 5, n° 2, 2000, p. iii ; je souligne.

186. Ric Knowles, « Editorial Comment », *Theatre Journal*, vol. 65, n° 3, octobre 2013, p. i.

187. *Ibid.*, p. iv.

Il émet par ailleurs une idée très intéressante – et du reste inquiétante – lorsqu’il suggère : « Plants, parasites, and insects, as swarms or as species, seem to have their own incontrovertible performative agendas ; mammals and humans seem more subject to the agendas of others¹⁸⁸. » Ces mots, en effet, incarnent actuellement une troublante actualité...

Nicolas Salazar Sutil, quant à lui, pour exprimer le schisme fondamental entre l’humain et l’animal, favorisera le terme *jism*, « a word that denotes sensuous forms of material knowledge », et qui rime avec « pure mixing of substances: a mixing of blood, spit, vaginal secretion and semen¹⁸⁹ ». Si une telle déclaration peut surprendre, il n’en demeure pas moins qu’elle permet d’inscrire son dossier sous le signe des nouveaux matérialismes et de l’inspiration deleuzienne¹⁹⁰, en favorisant, de son propre aveu, « a knowledge of animated life that comes not from the hedonistic act of fucking, but from our inescapable sexuation as living animals – that is, from a creaturely co-existence possessed with shared *anima* (spirit, soul, energy, chi, affect, call it what you will) », c’est-à-dire « a vital force that compels life to physical movement and stillness, action and rest¹⁹¹ ».

Teresa Grant, Ignacio Ramos Gay et Claudia Alonso Recarte, enfin, s’intéressent aux « changing historical fortunes of the four-footed actor », leur dossier visant à mettre en lumière « the ways that attitudes to the animal affect their dramatic representations and uses¹⁹² ». Cela leur permet notamment de suggérer :

Animals may not *mean* the same in every context but the questions they ask, the themes they foreground and their close relational place vis-à-vis humans demonstrate a surprising stability. Economics, ethics,

188. *Ibid.*, p. v.

189. Nicolas Salazar Sutil, « Jism for Schism. Turning the Animal on », *Performance Research*, vol. 22, n° 2, 2017, p. 2.

190. L’emploi du terme *jism*, d’ailleurs, qui serait lié à *jazz*, doit ici faire entendre l’inspiration toute musicale pour le travail de Deleuze et Guattari sur l’animal.

191. Nicolas Salazar Sutil, *loc. cit.*, p. 2 ; il souligne.

192. Teresa Grant, Ignacio Ramos Gay et Claudia Alonso Recarte, « Introduction. Real Animals on the Stage », *Studies in Theatre and Performance*, vol. 38, n° 2, 2018, p. 103.

ritual, the instructive apposition of human and animal – be that affective, parodic, mundane – these topics endure and, as they do, they reconfigure, albeit repeatedly and unstably, not only what but *how* animals mean¹⁹³.

Cet aperçu devrait illustrer, si besoin était, la richesse heuristique de l'intersection entre animaux et performance, et les quelques points que je viens de résumer ici baliseront le présent chapitre. Mais avant, une précision s'impose qui concerne une méthodologie à laquelle je tente tant bien que mal de résister : je suis conscient qu'en procédant ainsi, c'est-à-dire en dédiant un chapitre à cette question de la performance, j'envoie malgré moi le message suivant : je semble dire que l'ensemble de mon propos, depuis le tout début, n'est pas concerné par la performance, du moins que celle-ci peut en quelque sorte être distinguée du reste des préoccupations liées au non-humain ; bien que le présent chapitre se veuille le lieu de la *performance*, il faut comprendre que la *performativité* se trouve partout dans le sujet de mon investigation. Bref, si je sépare, l'espace d'un moment, ces deux préoccupations, c'est pour mieux les réunir, ou pour le dire avec les mots de Gregory S. Szarycz suivant sa considération des travaux de l'anthropologue Clifford Geertz et du sociologue Erving Goffman, « the metaphor of performance is used to establish a basis to examine the diverse practices or performative exhibits with which animals entertain and present themselves to humans in everyday contexts¹⁹⁴ ». À ce sujet, et même si par moments les pages qui suivent emprunteront séparément ces deux avenues, je suggère, suivant encore Szarycz, que « we do not necessarily need to make a distinction between performance and performativity¹⁹⁵ », et que ces deux concepts « are likewise socially and spatially regulated to varying extents¹⁹⁶ ». Ainsi, ce chapitre abordera généralement des performances animales en tant que telles (le zoo, le cirque, le théâtre), mais aussi des situations *comme* telles (l'opposition *as/in* ne fonctionne donc pas tout à fait ici). Exprimé

193. *Ibid.*, p. 110 ; les auteurs soulignent.

194. Gregory S. Szarycz, *loc. cit.*, p. 152-153.

195. *Ibid.*, p. 153.

196. *Ibid.*, p. 161.

différemment, on aurait affaire, d'un côté, à des *mises en scène du quotidien* – pour paraphraser l'essai de Goffman, ce qui devrait référer à une certaine performativité prise en dehors des lieux de spectacles –, alors que de l'autre s'expriment des performances *hors du commun* qu'on associe volontiers en quelque sorte à des animaux *out of place*. Or comme le seul fait de mettre en scène même l'animal le plus commun continue de provoquer l'étonnement, on voit comment le lieu demeure une donnée essentielle à l'agentivité de l'animal, que celui-ci performe ou non, et ce malgré que la domestication soit « accomplie quand [l'humain] choisit lui-même l'habitat de la population animale ou végétale considérée¹⁹⁷ ».

La domestication comme performance ?

Par la domestication, c'est le groupe humain qui doit s'habituer à vivre dans la familiarité d'une population animale ou végétale, et se mettre à son service.

– Jean Leclerc et Jacques Tarrête,
« Domestication »

Domestiquer : rendre domestique, c'est-à-dire rapprocher de la vie à la maison, intégrer au lieu de la famille. Selon l'anthropologue Jean-Pierre Digard – qui signe l'important *L'homme et les animaux domestiques* –, cette action sur les animaux serait « *constitutive* de l'homme¹⁹⁸ », long et complexe processus pour lequel il aura fallu, comme je l'ai fait remarquer au chapitre précédent en citant Claude Lévi-Strauss,

une attitude d'esprit véritablement scientifique, une curiosité assidue et toujours en éveil, un appétit de connaître pour le plaisir de connaître, car une petite fraction seulement des observations et des

197. Jean Leclerc et Jacques Tarrête, « Domestication », dans André Leroi-Gourhan (dir.), *Dictionnaire de la préhistoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 312.

198. Jean-Pierre Digard, *L'homme et les animaux domestiques. Anthropologie d'une passion*, Paris, Fayard, coll. « Le temps des sciences », 2009, p. 12 ; il souligne.

expériences (dont il faut bien supposer qu'elles étaient inspirées, d'abord et surtout, par le goût du savoir) pouvaient donner des résultats pratiques, et immédiatement utilisables¹⁹⁹.

Digard évoquera quant à lui un « stupéfiant zèle domesticateur » qui ne se traduirait « que *par la recherche domestication pour elle-même et pour l'image qu'elle renvoie d'un pouvoir sur la vie et les êtres*²⁰⁰ ». Sans doute les deux fins ici évoquées, à savoir le plaisir de la connaissance et la recherche d'un certain contrôle, ne sont-elles pas incompatibles, ce qu'exprime d'ailleurs le sous-titre de l'ouvrage de Digard, à savoir *l'anthropologie d'une passion* ; cette sorte d'ambivalence nous ramène encore une fois à l'intitulé de l'essai du géographe Yi-Fu Tuan sur la fabrication des animaux de compagnie (*Dominance & Affection*), aussi au commentaire de Gregory S. Szarycz : « The impulse to train, exhibit and witness performing animals appeals to human curiosity, to the will to power, to pleasure, and to sentiment²⁰¹. » La technique, dans ce processus, serait dépendante « des représentations et des normes culturelles », sans compter que « les rapports des hommes avec les animaux ne sont pas, au total, si différents des rapports sociaux que les hommes entretiennent entre eux²⁰² », comme l'écrivait, de façon similaire, Jean-Pierre Digard. Dans le même ordre d'idées, il est impératif de rappeler qu'il s'agit de pratiques situées, dans la mesure où « la domestication des plantes et des animaux n'est pas une fatalité historique que seuls des obstacles techniques auraient çà et là retardée, maints peuples de par le monde ne paraissant guère avoir éprouvé la nécessité d'une telle révolution²⁰³ », insiste Philippe Descola.

Encore faut-il ajouter que la domestication a permis « de substituer à une exploitation sans contrepartie (*prédation*) une relation symbiotique dont ces espèces tirent elles-mêmes profit. Les ressources disponibles sont ainsi sensiblement augmentées : on entre dans une économie de

199. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 2021 [1962], p. 28.

200. Jean-Pierre Digard, *op. cit.*, p. 215 ; il souligne.

201. Gregory S. Szarycz, *loc. cit.*, p. 155.

202. Jean-Pierre Digard, *op. cit.*, p. 16.

203. Philippe Descola, « Le sauvage et le domestique », *Communications*, n° 76, 2004, p. 31.

*production*²⁰⁴ ». En effet, même si la domestication est sans conteste une manifestation parmi tant d'autres du désir presque originel de l'humain de contrôler la nature, il faut résister à l'empressement d'attribuer tous les mérites à ce dernier : la domestication est également le produit d'un rapport *intéressé* dont l'animal tire un indéniable profit, d'où une certaine ouverture, une « curiosité » voire une « attirance²⁰⁵ » de sa part, pour citer encore Digard qui n'identifie que vingt-six espèces de base ayant été domestiquées, rappel, s'il en est, qu'une immense partie du règne animal n'appartient pas à cette catégorie plus floue qu'elle n'en paraît²⁰⁶.

Toujours est-il qu'une telle symbiose est souvent nourrie, littéralement, par une trivialité à la limite du vulgaire : « Il est naturel que les carnivores et les omnivores comme le chien et le porc soient intéressés par les déchets humains, plus encore que par l'homme lui-même²⁰⁷ », aussi ne faut-il pas oublier que le renne affectionne particulièrement l'urine humaine – ce qui donne, avouons-le, une autre saveur à nos féeries pèrenoëliennes ! C'est aussi pour cette raison que le sociologue Denys Delâge suggérerait, au sujet des récits de la Nouvelle-France, « que le silence des sources constitue un témoignage : ne serait-ce pas parce que les chiens faisaient le ménage qu'elles sont silencieuses²⁰⁸ ? », tout comme cela expliquera volontiers l'opprobre qui accompagne certains animaux – le chien et le porc notamment – dans diverses cultures. Aussi bien dire qu'un tel prosaïsme aurait pu contribuer au désintérêt à l'égard des espèces domestiquées qui constituent

204. Jean Leclerc et Jacques Tarrête, *loc. cit.*, p. 312 ; ils soulignent.

205. Jean-Pierre Digard, *op. cit.*, p. 94.

206. Ces espèces sont le canard, le canard de Barbarie, l'oie, le coq, la pintade, le dindon, le pigeon, le cobaye, le lapin, le chien, le chat, le cheval, l'âne, le porc, le chameau, le dromadaire, le lama, l'alpaca, le renne, le bœuf, le zébu, le yak, le gayal, le buffle d'eau, le mouton et la chèvre. Toujours selon Digard, cette liste peut aller jusqu'à trente-deux espèces, ce qui demeure infime si on considère qu'il y en aurait plus de huit millions, dont quelque cinq milles mammifères et neuf milles oiseaux ! Philippe Descola, par ailleurs, présente une hypothèse intéressante au sujet de la non-domestication : « Il n'est pas impossible en effet que les peuples du néolithique européen se soient abstenus de domestiquer quelques espèces, notamment de cervidés, de manière à les préserver comme un gibier de choix. » (« Le sauvage et le domestique », *loc. cit.*, p. 33)

207. Jean-Pierre Digard, *op. cit.*, p. 94.

208. Denys Delâge, « Microbes, animaux et eau en Nouvelle-France », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 9, n° 1, 2006, p. 132. Ce point sera davantage développé au chapitre 3.

aussi, et surtout, pour plusieurs (Buffon et Linné, notamment), des animaux *dénaturés* par l'action de l'homme. Se manifeste là un certain attrait du sauvage qui n'a jamais cessé d'exister.

Voilà une des deux raisons pour lesquelles la domestication devrait nous intéresser ici, l'autre étant parce qu'elle connaît son « âge d'or²⁰⁹ » au XIX^e siècle, c'est-à-dire en contemporanéité avec un capitalisme industriel et des conquêtes coloniales particulièrement intenses, attitudes auxquelles elle ne peut pas ne pas être associée, alors que l'Occident affiche « le désir forcené, quasiment mégalomane, de dominer la nature, d'agir sur elle, de la modifier de façon visible, ostentatoire²¹⁰ », déplore Digard qui rappelle que c'est au même moment que naissent un nombre inégalé de lignages. Car la domestication, qui n'est pas sans rappeler le *training* que l'on fait subir aux animaux en performance, est d'abord un travail sur le corps qui s'exprime notamment par la miniaturisation de plusieurs bêtes, action qui s'accompagne d'une infantilisation marquée de celles-ci. En ce qui concerne le seul chien, c'est d'ailleurs là qu'émergent la grande majorité des races que nous (re)connaissons aujourd'hui, fruit d'une volonté de créer des spécimens « purs » avec comme principale motivation des arguments esthétiques aux conséquences souvent monstrueuses – un peu comme dans le roman *The Island of Dr. Moreau* de H. G. Wells (1896).

« Having a “panicking fear” of “being there” on the stage »

L'affirmation de Romeo Castellucci selon laquelle, sur les planches, « the animal is comfortable (being not perfectible) in the confidence of its own body; at the same time it feels uncomfortable in its surroundings²¹¹ », peut rappeler la scène originelle décrite par Jacques Derrida dans *L'animal que donc je suis*. Mais de façon croisée ? Encore une fois, le philosophe décrit son malaise d'être

209. Jean-Pierre Digard, *op. cit.*, p. 31.

210. *Ibid.*, p. 240.

211. Romeo Castellucci, « The Animal Being on Stage », *Performance Research*, vol. 5, n° 2, 2000, p. 25-26.

vu nu par sa chatte alors qu'il se trouve dans sa salle de bain, exprimant là la honte toute culturelle incorporée par l'individu d'afficher, devant autrui, son corps. Or dans le cas de l'animal au théâtre, ce n'est pas son propre corps qui le gêne – dans son imperfection ou dans sa nudité qui se rejoindraient, – mais plutôt une présence, le seul fait d'être là – et pas nécessairement sur scène, c'est-à-dire en un lieu fait pour être observé –, quoique la proximité d'autant d'humains ne soit sûrement pas là pour aider...

Pour l'artiste italien, le fait d'être « alienated on stage, immobile, in an alert state » constituerait « the greatest device²¹² ». À sa hantise de la technique (« I despise technique », « Technique must be overcome », « I don't need technique », « The economy of technique will no longer save me »), Castellucci oppose « the super-technique of the animal. Not being afraid to be wrong, but having a “panicking fear” (*deima panikon*) of “being there” on the stage²¹³ ». Si l'aspect (non) éthique de la chose peut certes faire sourciller, cette réflexion ouvre néanmoins la porte à une certaine inquiétude. Ainsi l'étrangeté constitutive du théâtre, de la scène, serait quelque chose de voulu : « turning alienation into a superior attitude²¹⁴ », ce qui ne va bien entendu pas de soi avec l'animal, à cause d'une situation éthique que d'aucuns ne manqueront pas de dénoncer.

C'est notamment cette question qui sert de point de départ – un parmi quelques autres – à Nicholas Ridout pour la partie animale de son essai *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems* (2006) : « The worries tend to be about exploitation » puisque l'animal « is there against its will²¹⁵ ». Comme au cirque ou au zoo, sans doute, or Ridout rappelle que dans les spectacles circassiens l'animal a été toujours là, tandis que dans le théâtre les non-humains ne font pas partie

212. *Ibid.*, p. 26.

213. *Ibid.*, p. 25.

214. *Ibid.*, p. 26.

215. Nicholas Ridout, « The Animal on Stage », dans *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Theatre and Performance Theory », 2006, p. 97.

d'une tradition... à condition, bien entendu, qu'on ne remonte qu'à la tragédie ; sinon, l'animal est partout, comme l'ont rappelé Castellucci et Chaudhuri.

Toujours est-il que cette « impropriety of the animal on the theatre stage²¹⁶ », convoque une fois de plus les paradigmes de lieux et d'espaces, et aussi de la propreté. D'ailleurs, notons à cet effet que ce sont seulement les animaux dit « nuisibles » (*pest animals*, en anglais) qui s'inviteraient eux-mêmes sur les planches, lesquelles deviennent alors pour eux un simple lieu de passage, voire un événement sans importance qui se trouve simplement sur leur chemin²¹⁷.

Or il y a la tradition, mais il y a également le risque, insiste Ridout :

Bringing an animal in here is courting disaster. We'll have them in our homes, so long as they have been properly trained, but in the super-artifice of the theatre, we fear that even the best-trained creatures could run amok at any moment, and spoil everything, especially since we know, don't we, that they would really rather be anywhere but here²¹⁸.

C'est ce que Castellucci préconise, « a simple and, at the same time, radical reality: "being there" », réalité devant également s'appliquer à l'humain désormais soumis au fameux constat heideggérien : « Now the actor's body seeks to be poor-of-world ; its original "being there" allowing an exact entrance²¹⁹. » Être là constituerait une communion plus qu'une communication, tout simplement, en tant que retour en arrière : « to communicate as little as possible²²⁰ »

Ainsi, les aspects suivants se dégagent du projet de Castellucci : la question – et la primauté – de la matière, l'importance du corps, la non-communication, la question du féminin aussi (qui n'est pas sans évoquer la différence sexuelle que préconisait Derrida) : « It is important to

216. *Ibid.*, p. 98.

217. Juin 2013 : alors que j'assistais, dans le village de Dehang dans le Hunan (Chine), à un spectacle présenté par la minorité locale, une paysanne a traversé l'aire de jeu la scène sans jamais se préoccuper de l'action qui se déroulait autour d'elle. Même si la comparaison que j'opère ici est risquée, j'en conviens, il n'en demeure pas moins qu'il y a dans cette anecdote une autre intrusion d'un être vivant pour qui le théâtre n'existe pas.

218. Nicolas Ridout, *loc. cit.*, p. 98.

219. Romeo Castellucci, *loc. cit.*, p. 24.

220. *Ibid.*, p. 23.

understand that the feminine (residing in the mystery that governs life and guards the dead) concerns the dynamics of an artistic expression which rediscovers a relationship with real life – from birth to burial – and which operates beyond the linguistic sphere²²¹. » Ce faisant, plusieurs éléments se rejoignent : l'importance du corps qui se veut le lieu de la création (« it is about (re)turning to the womb, to the origin²²² »), rapprochement qui n'est d'ailleurs plus à souligner dans l'histoire de la création : en premier, la femme, humain privé de logos, de prise de parole ; il s'agirait donc de retour en un temps avant l'exclusion de celle-ci, ce qu'a notamment montré Hélène Cixous, et cela bien avant Derrida dont il faut aussi réentendre ici le terme *carno-phallogocentrisme*. Et si Castellucci invite à retourner au ventre de la mère (« the womb »), c'est aussi parce que l'enfant, l'*infans* privé de langage en même temps qu'il est le fruit de la femme – même si on a souvent cru que c'étaient les hommes qui les faisaient ! –, renvoie à cette même femme qui avait aussi la tâche de s'en occuper... et avec laquelle on a longtemps opéré des rapprochements à cause justement de leur soi-disant petite propension commune au langage, à la rationalité et à plusieurs domaines trop longtemps réservés aux seuls hommes. Ici on rejoint notamment le travail de Cristiana Franco sur la place du canin et du féminin dans l'Antiquité grecque, que j'explorerai au chapitre suivant.

Faire l'histoire en étant déplacé

Les vidéos d'attaques d'animaux abondent sur Internet, parmi lesquels de nombreux félins ou épaulards en captivité qui, soudainement, sortent de leurs gonds pour attaquer la personne devant eux. Il s'agit souvent des cas les plus spectaculaires, j'oserais dire, justement parce que la trame de ces événements devant témoins se voit inversée : l'animal vole alors la vedette non plus en

221. *Ibid.*, p. 23-24.

222. *Ibid.*, p. 26.

effectuant quelque routine acquise grâce à l'effort et à la discipline – pour ne pas dire à *la dure* –, mais plutôt parce qu'il sort de son rôle pour redevenir lui-même, voudrait-on croire ; il y aurait là le triomphe de l'animalité dont même l'entraîneuse la plus expérimentée ou le dresseur le plus efficace ne peuvent venir à bout.

Jason Hribal, dans *Fear of the Animal Planet* (2010), en s'intéressant à certaines de ces manifestations, a identifié quatre étapes que les zoos et les cirques mettent généralement de l'avant lorsque de tels événements surviennent :

- 1) Affirmer que les évasions et les attaques se produisent rarement ;
- 2) nier l'agentivité des animaux impliqués en répétant quelques mots clés comme *accident*, *sauvage* ou *instinct* ;
- 3) déclarer que toutes les mesures seront prises pour que cela ne se reproduise plus ;
- 4) gérer de façon stricte les relations publiques – ce qui est en soi une performance, il faut l'avouer, et de nos jours peut-être la plus « importante » qui soit –, en répétant notamment, lorsqu'il s'agit d'un zoo, que ce type d'établissement est primordial pour la conservation et l'éducation²²³.

Or de tels événements, sans être fréquents, ne sont pas non plus des actes isolés. Aussi ne seraient-ils pas le fait de la résurgence d'une « vraie nature » ne pouvant être domptée, mais plutôt un acte délibéré de la part des animaux impliqués ; ces actes sont généralement dirigés contre des individus en particulier, souvent les personnes ayant contribué au mal-être de ces mêmes animaux.

L'essai de Hribal s'ouvre sur une attaque perpétrée en 2007 par Tatiana, une tigresse du zoo de San Francisco, qui a tué un jeune homme et en a sérieusement blessé deux autres ; ces trois victimes auraient provoqué l'ire de la bête en commettant toutes sortes de gestes pour l'importuner, jusqu'à ce que celle-ci bondisse hors de son enclos pour assaillir les perturbateurs ; on dit également que son geste était ciblé : plutôt que de s'en prendre à toutes les personnes qui se trouvaient autour d'elle, la principale intéressée n'a attaqué que les trois jeunes hommes, avant d'être abattue. Hribal voit, dans cet événement – et dans tous ceux qui, de façon similaire, se produisent ici et là –, le fait

223. Jason Hribal, *op. cit.*, p. 22-28.

que « the captive animals were resisting and that resistance was having an effect. The zoo and the circus no longer remained the hero », et que dans le même ordre d'idées « not only did the animals have a history, they were making history²²⁴ ».

Le focus ne se trouverait plus dans l'acte répété d'animaux qui, soient-ils éléphants ou lions ou cétacés, contre leur nature – grâce à leur intelligence, certes, mais surtout grâce au mérite du dompteur –, accompliraient quelque prouesse, effectueraient quelque pirouette contre une poignée de cacahuètes ou de poissons, mais plutôt dans le décrochage *sciemment* opéré par ces mêmes animaux qui, devant témoins, prennent en charge la situation, ce qui faisait affirmer à Hribal :

Captive animals know all of this and yet they still carry out such actions – often with a profound sense of determination. This is why these behaviors can be understood as a true resistance. These animals [...] are rebelling with knowledge and purpose. They have a conception of freedom and a desire for it. They have agency²²⁵.

Cette lecture a le mérite de déplacer le lieu de la performance, et par le fait même de changer le point focal de notre rapport aux animaux, d'y voir la façon que ceux-ci auraient, pour reprendre l'idée derridienne, de *répondre*, ou encore de *répliquer*. En effet, quand un animal commet un tel « disobedient act », écrit Gregory S. Szarycz,

a string of belief system is broken. The fact that animals can comprehend a command and perform a trick in response is the basis for any animal act; the fact that they can refuse as command and perform a trick of « their own » against the trick desired becomes subversive, funny and unsettling²²⁶.

En d'autres mots, le refus de performer devrait être vu comme une performance en soi qui, malgré toutes les représailles – et justement à cause de cet état de fait – constitue l'*histoire cachée de la résistance animale*, pour reprendre le sous-titre de l'essai de Hribal.

224. *Ibid.*, p. 29.

225. *Ibid.*, p. 26.

226. Gregory S. Szarycz, *loc. cit.*, p. 163.

Ces exemples représentent donc des cas importants de prise en charge, par les bêtes, de situations où, encore une fois, celles-ci *font* l'histoire. Et plus encore que leur refus de divertir, ce sont les mauvais traitements rendant possibles les conditions de la performance qui sont refusés par les animaux. Il y a par ailleurs là un renversement du lieu de la performance, une devient une autre, un peu comme les bêtes elles-mêmes qui, d'un certain point de vue, expriment moins leurs instinct qu'une subjectivité ; libre à l'humain d'y voir la manifestation de réflexes ou l'expression d'une agentivité que possède tout être vivant – même le plus soumis.

Or qu'on lise ou non ces manifestations comme des signes, il n'en demeure pas moins que l'animal, de quelque espèce qu'il soit, *agit* sur l'esprit. Qu'on veuille ou non voir dans les non-humains des symboles, il est indéniable que ceux-ci répondent plus souvent qu'autrement à un besoin de figuration des humains. Pour revenir aux situations évoquées par Hribal : si les animaux décident de ne pas nous divertir – c'est-à-dire de ne pas performer –, il y a également là une autre performance qui se joue, une lutte qui aura peut-être l'avantage de créer un plus grand spectacle encore, d'autant plus tragique, dirais-je, qu'il sera probablement unique en son genre.

Ce faisant, l'animal ne subira plus l'épreuve de l'aliénante répétition qui est demandée lorsqu'il est confiné à un aquarium ou à un plateau de cirque²²⁷, par exemple, les deux lieux par excellence des (fausses) vraies prouesses. Quant au zoo, il permettra aux badauds, jeunes et moins jeunes, d'y observer encore des comportements abondamment contrôlés, notamment parce qu'ils sont soumis à des environnements construits de toutes pièces, or là aussi les choses se brouillent car il est « the primary institutional location of wild animal presentation²²⁸ », qui de plus en plus

227. Je parle ici de la formule circassienne traditionnelle car le nouveau cirque, auquel l'entreprise de Guy Laliberté a donné le ton, est caractérisé par deux éléments : d'une part, une cohérence de l'ensemble qui, souvent sous la forme d'une trame narrative, pourrait être appelée une mise en scène ; d'autre part, la non-utilisation d'animaux dans ses spectacles.

228. Gregory S. Szarycz, *loc. cit.*, p. 158.

dissimule son aspect spectaculaire au profit des volets conservacionniste et éducatif, en apparence plus nobles. Devant la disparition de plusieurs espèces, le message revient souvent concernant la nécessité de tels espaces pour protéger les espèces sauvages en voie d'extinction en raison souvent de chasses abusives, et surtout de la destruction de leur habitat naturel, tel que le dénonçait Jason Hribal.

Le zoo et le cirque se rejoignent en plusieurs points de l'expérience : sans doute les deux manifestations alimentent-elles, pour reprendre le titre d'un article de l'historien Éric Baratay au sujet du premier cas, un « frisson sauvage » par l'entremise d'une « mise en scène de la curiosité²²⁹ ». Le théâtre demeure.

S'inviter au théâtre

Or au « vrai » théâtre, presque toujours il y a cette réalité : l'animal ne s'y invite que rarement... et pourtant son apparition finit toujours par dire quelque chose. Nicholas Ridout évoque, d'entrée de jeu dans le chapitre « The Animal on Stage » de son essai *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems*, la déambulation improvisée d'une souris lors d'une représentation d'une pièce d'Harold Pinter au Comedy Theatre de Londres. Plus près de nous, le critique Michel Vaïs a un jour mentionné « un rat traversant prudemment la scène de l'Espace Libre pendant un spectacle d'Omnibus²³⁰ ». De façon tout aussi improvisée, j'ai un jour vu atterrir sur mes genoux, alors que je me trouvais dans un colloque dans une espèce de *resort* italien, un chat en manque d'affection, mais de façon générale de telles intrusions sont exceptionnelles, ou plutôt l'étaient : la pandémie, qui nous a assigné·e·s à résidence devant Zoom, a été l'occasion pour d'innombrables animaux de

229. Éric Baratay, « Le frisson sauvage. Les zoos comme mise en scène de la curiosité », dans Nicolas Bancel *et al.* (dir.) *Zoos humains, XIX^e et XX^e*, Paris, La Découverte & Syros, coll. « Texte à l'appui. Histoire contemporaine », 2002, p. 31-37.

230. Michel Vaïs, « Ah, l'AnimAl [*sic*] ! », *Jeu*, n° 132, 2009, p. 134.

compagnie de parader devant l'écran, et leur propriétaire de presque toujours s'excuser de cette pourtant sympathique intrusion, comme si la bête n'avait pas lieu d'être non plus à l'écran...

Ridout ne manque pas de mentionner comment nous nous attendons à voir des humains sur scène, et pas n'importe lesquels, « a kind of group apart, more beautiful perhaps, more agile, more powerful and subtle of voice²³¹ ». Notons que ce texte a paru en 2006 ; une quinzaine d'années plus tard, les choses ont peut-être un peu changé, si bien qu'il n'est pas rare, désormais, que des créateurs et créatrices mettent en scène des personnes ou des groupes d'humains marginalisés, fragiles, éprouvés par la vie. Bref, ceux et celles qui ont longtemps été privé·e·s d'une voix.

Or avec l'animal, les choses se corsent : « The worries tend to be about exploitation [...], there is an uneasy sense that the animal on stage, unless very firmly tethered to a human being who looks like he or she owns it, is there against its will, or if not its will, at least its best interests » ; va pour le chien, alors que plusieurs autres espèces « bring with them specific and uncomfortable associations²³² », rappel encore une fois de ce que la catégorie *animale* résiste fort mal à l'expérience quand s'y déploient différents éléments. On ne pourra pas admirer les mêmes espèces selon qu'on se trouve au zoo, au cirque ou au théâtre.

Il y a en effet, concernant les animaux, quelque chose de presque originel avec le zoo – présence qui est annoncée dès le nom de ce lieu –, de même qu'avec le cirque dont les premières manifestations antiques mettaient déjà en scène bon nombre de non-humains dont la rencontre avait pour principal but d'être hautement spectaculaire. Or la situation s'avère différente pour le théâtre (occidental) dont l'acte fondateur consisterait notamment à avoir exclu l'animal au profit du *logos* qui a également été interdit à plusieurs humains – les femmes au premier titre. Au théâtre, l'animal

231. Nicholas Ridout, *loc. cit.*, p. 97.

232. *Ibid.*, p. 97.

serait une apparition – si on néglige l’histoire... – ou un retour, voire un spectre en fonction de la perspective où l’on se place par rapport à cette histoire.

Le théâtre de la nature ou la nature du théâtre

The pre-tragic western theatre tradition has been completely forgotten, cancelled, erased. It has been erased because it involves a theatre connected to matter and to that which matter generates. It is linked to a presence with feminine dynamics.

– Romeo Castellucci,
« The Animal Being on Stage »

Pourtant, la question de la – ou, plutôt : d’une ? – nature revient sans cesse hanter l’esthétique théâtrale, et là encore je dois élargir l’animal à l’ensemble naturel pour envisager certains des rapports historiques qui se développent avec cet art. D’Aristote à Diderot et au-delà, un désir de représenter la nature, ou d’imiter selon elle se manifeste avec plus ou moins de vigueur. Il ne s’agira pas ici de retracer entièrement la généalogie de l’idée de nature dans la tradition théâtrale occidentale, de toute façon ce n’est pas le projet de cette thèse. Si j’ai opté pour Aristote et Diderot, c’est parce que le premier est généralement considéré comme la pierre angulaire, en termes théoriques, de cette pratique, et que son œuvre a influencé une bonne part des discours qui ont constitués par la suite, notamment ce qu’il est convenu d’appeler l’aristotélisme (français), c’est-à-dire une relecture de la *Poétique*, souvent exagérément simplifiée et assurément réinterprétée au profit d’un système de règles dont les siècles suivant le Grand (celui des Louis XIII et XIV, essentiellement) ont désespérément tenté de se défaire. Diderot m’apparaît également un élément clef de cette histoire dans la mesure où son œuvre marque l’émergence d’un genre intermédiaire et hautement significatif pour l’esthétique théâtrale, le drame, qui correspond à la montée en puissance de la bourgeoisie et tout ce que cela implique de préoccupations domestiques et

relationnelles. Si les théories de l'instigateur de l'*Encyclopédie* sont déterminantes pour les pages qui suivent, c'est également parce qu'elles traduisent plusieurs préoccupations centrales au développement de ce qu'il est convenu d'appeler la mise en scène, bien que ce soit généralement André Antoine qui soit crédité pour cette initiative²³³.

Yvon Belaval est en ce sens catégorique : l'esthétique de Diderot « tient en une formule : Il faut imiter la nature²³⁴ ». Selon ce dernier, l'imagination fait le poète, le philosophe, l'être raisonnable, bref l'homme : « Je ne me laisserai point de crier à nos Français : La vérité ! La nature²³⁵ ! » Se voit donc mêlée, ou plutôt superposée, la vérité de la nature et celle de l'humain. Selon Catherine Naugrette : « Le retour à la nature constitue le garant imparable de la vérité de l'art, parce que le vrai n'est rien d'autre que la perception exacte des rapports réels, la vérité se définissant pour Diderot comme "l'expression propre du caractère de chaque chose"²³⁶. » Or cette l'idée de nature sera également étendue aux animaux : « C'est la nature sage, pure et simple, qui seule agit en eux²³⁷. » Aussi, l'idée que « la nature humaine est naturellement bonne²³⁸ » n'est évidemment en rien étrangère aux préoccupations d'un Rousseau et son *bon sauvage*, époque oblige.

Diderot, par exemple, peine à se défaire des fameuses unités. L'unité d'action demeure, mais reprise sous différentes façons ; unité d'ensemble, notamment, ce que défend un Victor Hugo qui, dans sa définition d'un drame historique, n'est parfois pas très éloigné des théories *naturelles* de

233. Là encore, il ne s'agit pas de faire l'histoire de la mise en scène dont l'expression même se trouve notamment dans le travail de Victor Hugo, pour ne nommer que celui-là, donc plusieurs décennies avant André Antoine qui est notamment connu pour sa fameuse production des *Abattoirs* et son utilisation de vrais quartiers de viande sur scène.

234. Yvon Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950, p. 56.

235. Denis Diderot, cité par Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, 2^e édition, Paris, Nathan, coll. « Fac. Arts du spectacle », 2000, p. 136.

236. Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 137.

237. Denis Diderot, cité dans Yvon Belaval, *op. cit.*, 64.

238. Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 143.

Diderot, notamment lorsqu'il affirme : « Il n'y a pas d'autres règles que les lois générales de la nature, qui planent sur l'art tout entier », ou encore : « Le drame est un miroir où se refléchir la nature²³⁹. » C'est à ce moment – et beaucoup à cause de Hugo – que le théâtre (romantique) se tourne vers l'histoire, comme si les pas de l'homme, dans cette époque extrêmement trouble, s'inscrivaient dans une marche tout à fait naturelle des choses. De plus, ne l'oublions pas, ces idées ne sont pas étrangères à l'émergence de toute une conception de l'artiste (romantique) qui n'a autre choix que de se réfugier dans cette même nature parce qu'il est habité d'un génie incompris et rejeté par la société²⁴⁰. Tout se passe, par ailleurs, comme si la nature était à la fois omniprésente pour l'érection d'un système, en même temps qu'elle disparaît, comme construction, au profit d'une affirmation constamment amnésique du processus culturel ayant mené à cette édification apparemment objective. Enfin – mais ce ne sera jamais terminé –, le naturalisme défendu par Émile Zola trouvera là l'affirmation d'un réalisme (visuel) nourri en grande partie par la science et surtout la foi positiviste qui se développe considérablement à cette époque.

Ces quelques éléments ne parviennent pas à eux seuls à dresser un panorama complet de cette grande inspiration. Si la nature constitue constamment une référence pour plusieurs animateurs de théâtre, il n'en demeure pas moins qu'elle s'affirme davantage en tant qu'idée que par la présence d'être vivants – animaux ou plantes –, voire de lieux dans lesquels ceux-ci se trouvent. Ainsi le théâtre occidental sera-t-il, là encore, principalement une affaire d'humains dans leurs lieux, avec la tragédie privilégiant les palais et les agoras, et la comédie les villes (ou places) et les maisonnées. Quant aux drames satyriques – qui mettaient en scène des univers sauvages –, on n'en conserve que très peu d'éléments et ceux-ci n'ont presque pas marqué l'histoire. Aussi bien dire que la tradition occidentale s'est très peu embarrassée de la nature dans les faits.

239. Victor Hugo, *Cromwell* (« Préface »), Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 90.

240. Un des exemples animaliers les plus connus est sans doute le poème « L'albatros » de Charles Baudelaire.

Il en va de même des animaux, les personnages de cette nature. En fait, ce serait leur disparition du théâtre qui marquerait les débuts occidentaux de celui-ci, et en ce sens on peut bien entendu lier ce phénomène aux théories d'Antonin Artaud pour qui ce théâtre était mort-né dans la mesure où son émergence coïncidait avec la disparition de la vie prise au sens métaphysique, perdant ainsi sa matérialité holistique au profit du texte – on connaît l'histoire.

Selon Romeo Castellucci, qui n'est certes pas le seul à poser dans ces termes, la tragédie naît quand l'animal disparaît de la scène. Bref, quelque chose est bel et bien en train de se rejouer, de façon croisée : chaque fois que l'animal disparaît, la tragédie commence. Tout un pan de l'histoire a donc été effacé, ou plutôt ce qui a précédé ce qui est considéré comme l'histoire n'a pas mérité notre attention. En tout cas, mettre l'animal en scène consiste à dans un retour en arrière, affirme Castellucci ; « to see the animal on stage, signifies a move towards theatre's theological and critical roots²⁴¹ ». La démarche du créateur, lorsqu'elle sollicite des animaux – souvent, donc²⁴² –, renvoie à un *avant* de notre théâtre « according to which viable dramatic identity is forged in a long, lonely, and above all verbal journey²⁴³ ».

Aristote n'avait pourtant pas manqué, dans sa *Poétique*, de comparer la tragédie bien construite à un « bel animal²⁴⁴ », cette analogie lui permettant d'expliquer en quoi la conception de la fable impliquait une certaine totalité, le *muthos* entendu comme cœur de la tragédie devant rejoindre l'étendue et l'ordonnance jusque dans sa propre finalité – à l'instar d'un être vivant. Il n'en demeure pas moins que même si plusieurs pièces du répertoire grec évoquent des animaux –

241. Romeo Castellucci, *loc. cit.*, p. 24.

242. Pensons à ses spectacles *Giulio Cesare*, *Inferno*, *Lucifero*, *Experimental School for Children*, 2nd year, *l'Orestie* ou *The Four Seasons Restaurant* où chaque fois l'animal occupe une place importante, faisant de l'artiste italien une figure prééminente d'une telle rencontre. Pour une lecture intéressante de l'œuvre de Castellucci, on peut lire la thèse doctorat de Filip Dukanic, intitulée *Esthétique de la disparition et intermédialité sur la scène de l'extrême-contemporain* (Université de Montréal / Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2021) qui porte notamment sur une autre disparition, celle du comédien de la scène.

243. Una Chaudhuri, *The Stage Lives of Animals*, *op. cit.*, p. 114.

244. Faire attention avec cette expression car plusieurs traductions le disent autrement.

pensons notamment à quelques titres d'Aristophane (*Les guêpes*, *Les oiseaux*, *Les grenouilles*), et au chapitre suivant j'explore quelques allusions canines dans l'œuvre d'Eschyle –, « [a]nimals on the stage are usually more trouble than they are worth, and producers are notoriously chary of using them », insiste Peter D. Arnott, et ce même si « they seem to be essential to the plot²⁴⁵ ».

Autre manifestation d'un intérêt pour le sujet : l'homme de théâtre français Léon Chancereau pose un regard plus amusé que sérieux sur *les animaux au théâtre* dans son livre éponyme (1950). Mais rares sont les ouvrages sur le sujet. Pourtant, dans *L'animal sur les planches au XVIII^e siècle*, Isabelle Martin affirme notamment : « Le corpus des spectacles ou des pièces dans lequel figurent ou sont mentionnés des animaux, qui s'étale en gros de la fin du règne de Louis XIV à la Révolution avec quelques exceptions en amont ou en aval, s'est vite révélé pléthorique et surprenant par sa diversité²⁴⁶. » Elle fait mention, en ce sens, de deux types de pièces (selon une opposition sur laquelle on m'interroge souvent) : « Dans les premières, les auteurs font mention ou utilisent un animal sur scène tandis que dans les secondes, plus rares les auteurs se veulent novateurs et se servent de l'animal comme d'un personnage à part entière, qui devient en quelque sorte un tremplin à leur création²⁴⁷. » Il ne faut sans doute pas oublier que ces « nouvelles » sensibilités sont aussi liées au développement des sciences naturelles, phénomène que l'historien Éric Baratay n'a pas manqué d'identifier également dans son histoire de *l'Église et l'animal* où il illustre notamment comment les discours religieux du XVII^e au XXI^e siècle s'inscrivent souvent en réaction, qu'elle soit positive ou négative, aux discours scientifiques de cette période névralgique pour le vivant.

245. Peter D. Arnott, « Animals in the Greek Theatre », *Greece & Rome*, vol. 6, n° 2, octobre 1959, p. 177.

246. Isabelle Martin, *L'animal sur les planches au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2007, p. 23.

247. *Ibid.* Elle fait parler, par ailleurs, des textes et des auteurs que l'on a moins l'habitude de citer dans nos considérations du XVIII^e siècle, notamment parce que ces œuvres s'opposent, du moins en partie, aux discours canoniques – et souvent homogènes – permettant de définir une époque donnée.

Ainsi, même si cette nature est omniprésente comme cadre d'une conception, voire de conceptions de la représentation, elle concerne en grande partie l'humain... bien qu'en tant que lieu, elle soit peuplée au premier titre d'animaux, ceux-ci n'occupent que dans une certaine mesure les espaces de la représentation qui pourtant reposent, du moins en partie, sur cette même référence. Évidemment, le bémol important qu'apporte Isabelle Martin est là pour nous rappeler le dynamisme pervers qui s'exerce dans l'histoire des idées ; pour le dire avec les mots de Francesca Ferrando :

In the West, the human has been historically posed in a hierarchical scale to the non-human realm. Such a symbolic structure, based on a human exceptionalism well depicted in the Great Chain of Being, has not only sustained the primacy of humans over non-human animals, but it has also (in)formed the human realm itself, with sexist, racist, classist, homophobic, and ethnocentric presumptions²⁴⁸.

Ainsi, la nature est un concept qui repose autant sur une incessante présence invisible peuplée d'êtres dont la disparition est manifeste ; les bêtes étaient sollicitées à l'occasion, dans des moments souvent théoriques, entretenant des liens somme toute minces avec leur présence marquée qu'attestent nombre de documents historiques. Que ce soit pour déplorer l'omniprésence des chiens dans les rues parisiennes – ou pire, dans les églises de l'époque –, voire pour signifier l'étonnement d'une Autochtone en visite à Paris²⁴⁹, les sources abondent. Même son de cloche de la part de Denis Delâge, au sujet du chien en Nouvelle-France souvent absent des récits (religieux) de la colonie, justement à cause d'une présence jugée malséante pour tout récit qui se respecte. En tout cas

248. Francesca Ferrando, « Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms. Differences and Relations », *Existenz*, vol. 8, n° 2, automne 2013, p. 28. Elle ne manque pas d'indiquer, en note : « Rooted in Plato, Aristotle, and the Old Testament, the Great Chain of Being depicted a hierarchical structure of all matter and life (even in its hypothetical forms, such as angels and demons), starting from God. This model, with contextual differences and specificities continued in its Christian interpretation through the Middle Ages, the Renaissance, until the eighteenth century. » (*Ibid.*)

249. Carolyn Thomas Foreman, *Indians Abroad, 1493-1938*, Norman, University of Oklahoma, 1943. p. 190-191.

apparaît déjà un rapport avec le chien qui s'inscrit entre présence et absence, phénomène paradoxalement éminemment théâtral puisqu'il s'agit de l'art de l'apparition et de la disparition.

Théâtre et naturalisme

The millennium itself will be greeted – onstage
and off – in an ecological idiom.

– Una Chaudhuri,
« There Must Be... »

Sans doute que l'histoire se répète (encore).

Depuis que je me suis véritablement mis à la rédaction de cette thèse, une panoplie de pièces présentées dans la métropole sont issues – ou s'inspirent – de cette modernité qu'on associe volontiers, depuis Peter Szondi, à la *crise du drame moderne*. Ainsi, depuis 2021 :

- 1) *Les aveugles* de Maurice Maeterlinck (m.e.s. de Denis Marleau)
- 2) *Intérieur* de Maurice Maeterlinck (m.e.s. de Cédric Delorme-Bouchard)
- 3) *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg (m.e.s. de Serge Denoncourt)
- 4) *Les trois sœurs* d'Anton Tchekhov (m.e.s. de René Richard Cyr)
- 5) *Platonov amour haine et angles morts* d'après Anton Tchekhov (m.e.s. d'Angela Konrad)
- 6) *Un ennemi du peuple* d'après Henrik Ibsen (m.e.s. d'Édith Patenaude)
- 7) *Cher Tchekhov* de Michel Tremblay (m.e.s. de Serge Denoncourt)
- 8) *Vania et Sonia et Macha et Spike* de Christopher Durang²⁵⁰ (m.e.s. de Marc St-Martin)
- 9) *Ivanov* d'Anton Tchekhov (m.e.s. de Martin Faucher)
- 10) *Une maison de poupée, 2^e partie* de Lucas Hnath (m.e.s. de Marie-France Lambert)

Plusieurs de ces spectacles constituent des reprises, certes, et ont tous été présentés dans des théâtres institutionnels, et il faut sans doute comprendre, dans cet engouement, un basculement vers une autre existence qu'il nous reste à dessiner. J'ose tout de même voir dans cet état de fait une coïncidence supplémentaire porteuse de sens pour mon propos en cela qu'une telle dramaturgie

250. La pièce serait, selon son auteur, en « un condensé du théâtre d'Anton Tchekhov (*La mouette, La cerisaie*) passé au robot mélangeur » (<https://www.rideauvert.qc.ca/piece/vania-et-sonia-et-macha-et-spike-2/>) (consulté le 20 mars 2022).

nous ramène à une période névralgique pour le développement du théâtre qui va de pair avec ce nouvel ordre du monde qu'on a appelé *modernité*. De tels rapprochements me paraissent essentiels dans la mesure où c'est alors que l'animal disparaît (littéralement) pour devenir symbole ; « [i]l faut faire dire aux bêtes qu'elles n'en sont pas²⁵¹ », écrit Jean Baudrillard dans *Simulacres et simulation*.

Dans son article intitulé, « “There Must Be a Lot of Fish in That Lake”. Toward an Ecological Theater », Una Chaudhuri lit dans *La mouette* de Tchekhov, « the rupture between nature and culture precisely through the image of a stage, thus identifying the theater as the site of both ecological alienation and potential ecological consciousness²⁵² », dans un rapport bidirectionnel car « if the theater can suggest metaphors for ecological concerns, ecology can also furnish metaphors for certain kinds of theater²⁵³ ». Pour ma part je n'aspire pas à promouvoir un certain théâtre écologique, pas plus que je me sens prêt à défendre, en termes éthiques notamment, les tenants et les aboutissants d'une telle posture. Reste que mon projet explorant une part toute contemporaine de notre dramaturgie, je vois comment celle-ci est empreinte d'une attitude marquée par la tendance actuelle d'inscrire l'art – et les pratiques scéniques en particulier – dans un projet global de (re)considération écologique. Et j'y participe sans doute un peu, malgré moi pourrais-je ajouter, en ce sens que ma thèse investit un champ – ou une niche, pour rester dans le registre du giron canin – assez peu fréquenté jusqu'à présent.

Pour Chaudhuri, la scène apocalyptique qu'annonce l'ange de Walter Benjamin par l'entremise du fameux *Angelus Novus* en est une désormais bien pragmatique, moins poétique pourrait-on dire, car « it is a mountain of garbage. The trashing of America (and the world), with

251. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981, p. 187.

252. Una Chaudhuri, « “There Must Be a Lot of Fish in That Lake”. Toward an Ecological Theater », *Theater*, vol. 25, n° 1, 1994, p. 25. Je remercie Clémence Roy-Darisse de m'avoir mis au fait de cet important texte.

253. *Ibid.*, p. 26.

its calamitous effects on the future, is the overarching truth – quite literally²⁵⁴ ». Un désastre se met effectivement en place dès la seconde moitié du XIX^e siècle, « between the age of ecology and the birth of naturalism²⁵⁵ », explique-t-elle, alors qu'un certain « humanism located its shaky foundations on the growing gap between the social and natural worlds, constructing a fragile edifice that could sustain itself only at the cost of actively ignoring the claims of the nonhuman²⁵⁶ ». Bref, c'est bien l'histoire d'une disparition qui se dessine là encore alors que se manifeste, paradoxalement sans doute, le naturalisme, forme pourtant plutôt biologique du réalisme triomphant, en mettant en scène le fantasme (tout occidental) de refléter *telle quelle* la société apparemment composée exclusivement d'humains. « To put it bluntly, naturalism is anti-nature²⁵⁷ » – à part bien entendu quelques occurrences ici et là –, renchérit Chaudhuri avant d'ajouter que « the sort of rupture between character and environment I am pointing to occurs not before or after but *within* this hyperenvironmentalist moment of naturalism²⁵⁸ ». Une telle concomitance me paraît particulièrement riche pour étudier *Canis familiaris* qui est peut-être le sujet anti-écologique par exemple dans la mesure où, d'une part, il est considéré comme l'ennemi de la nature et, d'autre part, parce qu'il serait intimement lié à des réalités de production, faisant surtout de lui un dérivé de l'activité humaine.

Ainsi, à l'instar de Chaudhuri, j'avancerai ceci : « By making space on its stage for ongoing acknowledgments of the rupture it participates in – the rupture between nature and culture, forests and books, sincere acting and real fish – the theater can become the site of a much-needed ecological consciousness²⁵⁹. » Une fois de plus, le chien peut y arriver... en brouillant les pistes.

254. *Ibid.*

255. *Ibid.*

256. *Ibid.*

257. *Ibid.*

258. *Ibid.* ; elle souligne.

259. *Ibid.*, p. 28.

Être de bonne compagnie ou l'art de disparaître

Disparition : il était là, il n'y est plus. C'est le mot qui convient pour désigner la mort de quelqu'un qui, sans être nécessairement un intime, fait partie de notre espace.

– Pierre L'Hérault,
« Ronfard à Colone. Hommage »

Tout – ou presque –, dans cette affaire, nous ramène au XIX^e siècle. Pour John Berger, c'est là que « every tradition which has previously mediated between man and nature was broken » ; selon lui, il ne s'agirait pas donc d'un tournant mais bien d'une « rupture²⁶⁰ » – amoureuse, pourrait-on ajouter ? Pour Raymond et Lorna Coppinger, presque toutes les races pures de chiens remontent aux 150 dernières années²⁶¹. Cela appelle un changement crucial, et paradigmatique, des façons d'habiter le monde. Or, toujours selon Berger : « In the last two centuries, animals have gradually disappeared. Today we live without them²⁶² » Que penser d'une telle affirmation ? Car la disparition concerne, pour paraphraser Pierre L'Hérault, tous ces êtres (également non humains) qui font partie de notre espace. Mais c'est probablement davantage l'espace lui-même qui a disparu : disparition des campagnes, de ces espaces d'entre-deux, avec toutes ces bêtes qui y vivaient, ou plutôt : qui les *faisaient*, selon les préceptes de l'écologie ou les travaux de Jakob von Uexküll sur les milieux.

Ainsi, bien que le texte de Berger soit de première importance, il n'en demeure pas moins que la nuance n'est pas toujours au rendez-vous. De quels animaux parle-t-il, au juste, lorsqu'il affirme que ceux-ci ont peu à peu disparu ? Aussi, qu'entend-il par son *we* qu'il ne précise pas plus que PETA ? Toujours est-il qu'il n'est pas une journée où, me promenant en ville, je ne croise pas

260. John Berger, *loc. cit.*, p. 3.

261. Raymond et Lorna Coppinger, *op. cit.*, p. 15.

262. John Berger, *loc. cit.*, p. 11.

une bonne dizaine d'animaux. Lorsque ce n'est pas quelque souris qui se glisse dans les nombreuses craques des vieux appartements montréalais, lorsque ce n'est pas les bedonnants écureuils de la métropole qui grugent absolument tout sur leur passage, des affectueux chats ou encore des ratons curieux ou de magnifiques moufettes, il n'est pas une journée où je ne me retrouve pas à proximité de quelque bête, dis-je, qui habite mon univers aussi vert qu'embétonné. Et que dire des chiens ! En revanche, parallèlement, nous ne sommes pas sans savoir, puisqu'il faut bien le rappeler, que les espèces disparaissent à un rythme ahurissant.

Il est vrai, en effet, que d'autres animaux ont graduellement disparu de nos vies. « En 2011, moins d'une personne sur cinq (18,9 %) vivait en milieu rural²⁶³. » Au Québec, c'est dès les années 1920 que la population devient majoritairement urbaine²⁶⁴. Fin du champ, en quelque sorte ? Le philosophe Dominique Lestel écrit, un peu dans cette veine : « Le couple *animal domestique / animal sauvage* a été supplanté par le couple *animal de compagnie / animal à préserver*²⁶⁵. » Ce qui est intéressant dans cette affirmation, c'est le déplacement opéré entre l'animal lié à un lieu et celui qui subit un état ou une action. Toujours au sujet des animaux de compagnie, il faut également garder en tête cette importante déclaration de Berger :

The practice of keeping animals regardless of their usefulness, the keeping, exactly, of *pets* [...] is a modern innovation, and, on the social scale on which it exists today, is unique. It is part of that universal but personal withdrawal into the private small family unit, decorated or furnished with mementoes from the outside world, which is such a distinguishing feature of consumer societies.

The small living unit lacks space, earth, other animals, seasons, natural temperatures, and so on. The pet is either sterilised or sexually isolated, extremely limited in its exercise, deprived of almost all other animal contact, and fed with artificial foods. This is the material process which lies behind the truism that pets come to resemble their masters and mistresses. They are creatures of their owner's way of life.

Equally important is the way the average owner regards his pet. (Children are, briefly, somewhat different.) The pet *completes* him, offering responses to aspects of his character which would otherwise remain unconfirmed. He can be to his pet what he is not to anybody or anything else. Furthermore, the pet can be conditioned to react as though it, too, recognises this. The pet offers its owner a mirror to a

263. Statistique Canada, « Un Canada de plus en plus urbain », 17 mai 2018, <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/11-630-x/11-630-x2015004-fra.htm> (consulté le 22 février 2022).

264. Cf. Majella Simard, « Des années de croissance au temps des incertitudes. Les petites localités québécoises au XX^e siècle », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 50, n° 141, décembre 2006, p. 421-432.

265. Dominique Lestel, *L'animalité. Essai sur le statut de l'humain*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2007, p. 67 ; il souligne.

part that is otherwise never reflected. But, since in this relationship the autonomy of both parties has been lost (the owner has become the-special-man-he-is-only-to-his-pet, and the animal has become dependent on its owner for every physical need), the parallelism of their separate lives has been destroyed.

The cultural marginalisation of animals is, of course, a more complex process than their physical marginalisation. The animals of the mind cannot be so easily dispersed. Sayings, dreams, games, stories, superstitions, the language itself, recall them. The animals of the mind, instead of being dispersed, have been co-opted into other categories so that the category *animal* has lost its central importance. Mostly they have been co-opted into the *family* and into the *spectacle*²⁶⁶.

Il y a, dans ces paragraphes, plusieurs données fondamentales pour approcher le phénomène des animaux de compagnies. Premièrement, cette histoire nous apprend que c'est lorsque l'animal est libéré de toutes ses tâches qu'il peut acquérir le titre *de compagnie*... Or je ne suis pas tout à fait convaincu qu'il y ait une séparation très nette entre le plaisir et l'usage, la compagnie me semblant être aussi un usage parmi d'autres, l'objet d'une tâche, quoique moins visiblement *économique* que d'autres. Ainsi, je crois que l'animal est devenu un vecteur d'exhibition de soi – ce qui constitue bien une tâche également –, mais dont la part affective n'est pas complètement compatible avec une attitude mercantile. Le retrait dans de petites unités de plus en plus similaires (le privé est désormais identique) est un fait qui devrait aussi nous faire trembler puisqu'en relisant ces lignes, je ne puis me dire précisément si Berger parle de l'animal ou de l'humain – comme quoi il a raison de noter la fin d'une différence, d'un parallélisme entre ces êtres vivants. Aussi y a-t-il l'animal comme miroir : ici encore la réplique réapparaît, surtout en notre époque où on n'existe que lorsqu'on est vu, et où il faut de plus en plus se voir en train d'être vu afin d'être au monde !

Enfin, on assiste peut-être à un rapprochement important, voire primordial entre famille et spectacle, où chaque unité familiale est chargée de devenir sa propre attraction. Irai-je jusqu'à dire qu'il y a là autant de cages dans lesquelles des animaux humains sont chargés de se donner en spectacle devant ou pour leurs semblables, une même « performativity that links the human home

266. John Berger, *loc. cit.*, p. 14-15 ; il souligne.

to the animal house²⁶⁷ » en les confondant ? Peut-être est-ce le cas avec le chien, mais d'autres cas peuvent également nous éclairer sur cette question.

Et si l'animal ne voulait rien dire ?

Selon Una Chaudhuri, « animals are, above all, themselves, not us, not metaphors, not convenient codes for our prejudices²⁶⁸ » ; elle participe en cela d'une mouvance voulant effectivement rendre les animaux à eux-mêmes afin qu'ils cessent d'être des symboles pour combler les trous des imaginaires humains. Ridout se demande, avec raison, si pareille correction est même possible.

Autant de cas de zooësis tel que l'entend Chaudhuri. Or mon analyse ne désire faire qu'une chose : éclairer les relations qui se manifestent, les rapports qui se déploient entre les chiens et les humains qui composent mon corpus. Loin de moi l'idée d'en dégager quelque sens autre que celui entendu comme direction(s) entre les différentes relations qui s'y déploient. Ces « géographies animales », écrit encore Chaudhuri, « secure, sustain, and complicate our more familiar human ones²⁶⁹ » dans la mesure où

the non-human animal participates, willy-nilly, in the construction of such human categories as the body, race, gender, sexuality, morality, and ethics. It intervenes decisively also in the social construction and cultural meaning of space. Animal practices shape not only the specific and actual spaces in which they occur, but parallel and opposite spaces as well, spaces to which they are related through the logic of the nature-culture divide that enables so much cultural meaning²⁷⁰.

Une tension se dessine donc, ce me semble, entre le sens qui se dessine entre ces rapports, et la présence de l'animal en tant que tel. Au risque de me répéter, il ne s'agira pas ici de se demander

267. Una Chaudhuri, « Animal Geographies. Zooësis and the Space of Modern Drama », *Modern Drama*, vol. 46, n° 4, hiver 2003, p. 648 ; repris dans *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*.

268. *Ibid.*, p. 655.

269. *Ibid.*, p. 647.

270. *Ibid.*

ce que l'animal veut dire, mais bien ce qui se dégage des rapports tissés au théâtre entre les humains et les non-humains.

Lorsque Chaudhuri affirme que « that privileged space of modern drama [is] the family home²⁷¹ », elle oblige à faire des rapprochements avec le théâtre québécois qui lui aussi met souvent en scène, en premier lieu, des univers domestiques. Y a-t-il, en ce sens, quelque chose à dégager de la concordance entre demeure et animaux ? Car « zooësis rewrites the dramatic discourse of home from the point of view of the animal²⁷² ».

Entre zooësis et zoopoétique

L'occasion serait belle de reprendre à mon compte, dans les pages qui suivent, pour qualifier mon entreprise, le terme *zoopoétique* qui « apparaît pour la première fois peut-être chez Derrida », écrit Anne Simon dans son « livre-monstre » *Une bête entre les lignes* dont le but est de « [r]éensauvager les études animales devenues parfois un peu iréniques²⁷³ ». Une telle approche, rappelle-t-elle, « commence par une histoire de nudité », et plus précisément dans la salle du bain du philosophe français se voyant vu à poil par son chat. La zoopoétique, toujours selon Simon, « fabrique des représentations fécondes ou [...] fertilise celles qu'on avait au fil des siècles stérilisées²⁷⁴ », permettant de (re)lire des œuvres, parfois considérées comme mineures, au regard de l'animal qui, souvent, les réactualise, en fait surgir une richesse insoupçonnée.

Bien que l'expression *zoopoétique* me semble tout à fait pertinente pour mon propos, je lui préférerai le terme *zooësis* forgé par Una Chaudhuri. Tout d'abord élaboré en 2003 dans son article

271. *Ibid.*, p. 648.

272. *Ibid.*

273. Anne Simon, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, coll. « Tête nue », 2021, p. 41, 37 et 36.

274. *Ibid.*, p. 47.

« Animal Geographies. Zooësis and the Space of Modern Drama » puis repris, pour être modulé, dans ses travaux subséquents qui font d'elle une – sinon *la* – figure de proue de la rencontre des *Animal Studies* et des *Performance Studies* – au point où Ric Knowles la qualifie de *progenitor* de cette même approche²⁷⁵ –, le terme *zooësis* s'inscrit davantage dans une démarche proprement théâtrale, voire incarnée. Mais tout ne finit-il pas, de toute façon, par s'écrire à l'aune du théâtre ? Les animaux de papier de la littérature échappent généralement à ce dispositif. Une autre, voire deux autres raisons motivent mon choix. D'une part, l'aspect ouvert du terme *zooësis* ; d'autre part, une absence relative de méthode... même si cette absence peut paraître suspecte pour l'exercice de la thèse. À ce sujet, Chaudhuri écrit :

Zooësis, as I conceive it, consists of the myriad performance and semiotic elements involved in and around the vast field of *cultural animal practices*. These include not only literary representations of animals (from Aesop's *Fables* to Will Self's *Great Apes*), not only dramatic representations of animals (from *The Frogs* to *Equus*), not only animal performances in circuses and on stage, but also such ubiquitous or isolated *social practices* as pet-keeping, cockfighting, dog shows, equestrian displays, rodeos, bullfighting, animal sacrifice, hunting, animal slaughter, and meat-eating. Comprising both our actual and our imaginative interactions with non-human animals, zooësis is the discourse of animality in human life, and its effects permeate our social, psychological, and material existence.

Not the least important of the registers of this discourse are space and place. As the title of an important recent anthology recognizes, there are multifarious « animal geographies » that secure, sustain, and complicate our more familiar human ones (Wolch and Emel). [...] The animal is perhaps the most complex inhabitant of the nature-culture borderlands (other inhabitants are children, the insane, the « primitive »); as such, the animal contributes powerfully to the ideological productivity of this conceptual boundary. [...] Thus zooësis pertains not only to, for instance, the zoo, the dog-run, the slaughterhouse, but also the nursery, the playground, the dining room²⁷⁶.

La chercheuse rappelle ainsi le rôle d'acteur que prend l'animal et qui, ce faisant, contribue sans cesse à reconfigurer le social en (re)façonnant tout autant des espaces discursifs. Elle ne manque pas non plus d'insister sur le fait que

we have also made them creatures of somatization, forcing them to carry our symbolic and psychological baggage. As pets, as performers, and as literary symbols, animals are forced to perform

275. Ric Knowles, « Interspecies Performance », *loc. cit.*, p. i.

276. Una Chaudhuri, « Animal Geographies », *loc. cit.*, p. 647 ; elle souligne. L'ouvrage auquel elle fait référence est *Animal Geographies. Place, Politics and Identity in the Nature-Culture Borderlands* (voir chapitre 1).

us – our fantasies and fears, our questions and quarrels, our hopes and horrors. Refusing the animal its radical otherness by ceaselessly troping it and rendering it a metaphor for humanity, modernity erases the animal even as it makes it discursively ubiquitous²⁷⁷.

Il me semble, en revanche, que cette altérité radicale qu'elle évoque n'opère que si elle est remise en contact, en circulation avec la disparition de la différence – qui rime avec symbolisation ? – évoquée par John Berger.

Enfin, lorsque Chaudhuri écrit, avec raison, que ce dernier « addresses the place (or rather non-place) of animals in modernity, and comes to the chilling conclusion that we are currently living through their final vanishing: a “historic loss,” as he puts it, “irredeemable for the culture of capitalism”²⁷⁸ », il importe de se demander quelle place donner à cette déclaration en ce qui a trait au chien et, plus largement, aux animaux de compagnie – canins et félins au premier titre, certes – dont les statistiques indiquent une présence de plus en plus importante dans les foyers en Occident et au-delà. Or ce phénomène n'est peut-être pas absolument contradictoire : d'une part les effectifs augmentent, c'est un fait, d'autre part, cela s'accompagne d'un changement important du statut de ces animaux ; comme le rappellent, non sans humour, Raymond et Lorna Coppinger, « the word “pet” has become almost politically incorrect. “Pets” have become “companions,” and we do not think of owning them any more than we would think of owning a child, even though we pay all the bills²⁷⁹ ». Mais il faut immédiatement ajouter, toujours avec les mots du couple étatsunien, que « the overwhelming majority of people on earth do not think of dogs as companions, to be owned and paid for. It is not that they think about it and reject the idea. Rather, ownership does not represent the kind of relationship most of the world's people have with dogs²⁸⁰ ».

277. *Ibid.*, p. 648 ; elle souligne.

278. *Ibid.*, p. 650.

279. Raymond et Lorna Coppinger, *op. cit.*, p. 129.

280. *Ibid.*

Encore une fois, toutes ces préoccupations demeurent quelque peu abstraites tant qu'on ne les applique pas à l'espèce concernée dans ma recherche, à savoir le chien, qui trouve une identité particulière en fonction de l'espace et du temps dans lesquels il évolue, ici le Québec contemporain. Et c'est ce qu'il convient désormais d'explorer afin d'approcher les pièces qui seront à l'examen dans la seconde partie de cette thèse, en tenant compte à la fois de la part de performativité, localement située, de l'espèce canine dans la Belle Province, afin de la confronter aux lieux où la performance *avec* le chien se donne à voir, autant d'espaces d'une sensibilité grandissante qui permettront enfin de distinguer, de considérer une réalité pourtant toujours là, dans une cohabitation qui se déploie en effet, pour reprendre les mots de Lourdes Orozco et Jennifer Parker-Starbuck, « mostly in very problematic ways²⁸¹ ». Le but des pages qui suivent, donc, est de « “set a stage” for histories, stories and possibilities of animals and ideas of animality²⁸² » dont le chien sera la figure centrale, et non la moins conflictuelle...

281. Lourdes Orozco et Jennifer Parker-Starbuck, « Introduction », *loc. cit.*, p. 2.

282. *Ibid.*

CHAPITRE 3

QU'EST-CE QU'UN CHIEN [AU QUÉBEC] ?

Nous sommes devenus humains au fur et à mesure qu'ils sont devenus chiens.

– Paul B. Preciado,
« Amour dans l'anthropocène »

Flesh and signifier, bodies and words, stories and worlds [...].

– Donna Haraway,
The Companion Species Manifesto

« It's a *really* good question²⁸³ », lancent d'entrée de jeu Raymond et Lorna Coppinger dans leur ouvrage éponyme. Les deux spécialistes du développement et du comportement canins reprennent ici, pour l'adapter à leurs propres recherches, l'interrogation qu'un professeur de paléontologie leur a un jour posée, mais au sujet du lapin ; après plusieurs décennies, personne ne s'était entendu sur une définition, et pourtant : « All the while, we students knew exactly what a rabbit was when we saw one²⁸⁴ », ironise encore le couple. Un tel constat s'applique probablement à tous les taxons du règne animal... dont le chien, que même l'enfant au langage balbutiant n'aura aucune peine à identifier, qu'il s'agisse d'un minuscule chihuahua ou d'un immense grand Danois, d'un teckel tout étiré ou d'un carlin écrapouti²⁸⁵.

Cela tiendrait au fait, annoncent les Coppinger en se référant à Aristote, que chaque espèce correspondrait à une essence, « an emanation of its spirit, a revelation of its core being²⁸⁶ », suggérant aussi une conception qui n'est guère éloignée de celles de Thomas d'Aquin ou de Darwin

283. Raymond Coppinger et Lorna Coppinger, *What Is a Dog ?*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016, p. 3 ; il et elle soulignent.

284. *Ibid.*

285. « Nulle espèce ne présente autant de différences entre les races qui la composent : le rapport en taille et en poids est de 1 à 100, voire 1 à 500 », écrit Robert Delort dans *Les animaux ont une histoire* (Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1984, p. 353). À titre de comparatif : le même rapport pour le cheval n'est *que* de 1 à 30 (*ibid.* ; je souligne).

286. Raymond Coppinger et Lorna Coppinger, *op. cit.*, p. 14-15.

dont la seule évocation permet de rappeler que ces problèmes auront intéressé autant les philosophes que les biologistes – longtemps les mêmes personnes, ne l’oublions pas –, et que l’attention historique qu’a reçue cette question ontologique s’est souvent accompagnée d’une forte inspiration religieuse. *Le Petit Robert* nous apprend par ailleurs qu’en plus de renvoyer à l’« apparence sensible des choses », à l’« objet immédiat de la connaissance sensible », le mot *espèce* (du latin *species*) est étymologiquement lié au verbe *specere* (« regarder ») qui est passé en français par des dérivés comme *spécieux*, *spécimen*, *spectre* ou *spectacle*. Aussi bien dire que chaque espèce est un théâtre !

Le chien en constitue un exemple particulièrement complexe dans la mesure où, depuis des millénaires, nous avons littéralement le nez collé dessus – ou n’est-ce pas plutôt l’inverse ? –, et que nous n’avons jamais cessé de modifier son apparence – signe des innombrables affectations dont il a été l’objet depuis les débuts de sa domestication. Effectivement, le *meilleur ami de l’homme* se (re)trouve à tous les niveaux de l’expérience humaine, or si son ubiquité est remarquable, elle n’en demeure pas moins située dans le temps et l’espace, fluctuante et variée, problématique aussi, tels les sentiments qu’il continuera d’inspirer.

Ainsi, comme pour l’histoire du théâtre (occidental), il me semble pertinent de remonter aux Grecs, ne serait-ce que pour insister, avec l’anthropologue italienne Cristiana Franco, sur le fait que « neither the recognition of dogs as subjective beings with agency nor contradictory attitudes towards dogs are new²⁸⁷ ». Loin de moi l’idée de déterminer quelque commencement précis à ce rapport trouble. Il s’agit plutôt de proposer une lecture de cet ambigu sentiment – Franco parlera volontiers de *contrat social* avant l’heure et, ce faisant, renvoie à Jean-Jacques Rousseau tout en critiquant Michel Serres – pouvant expliquer la pléthore d’expressions négatives où se

287. John Sorenson et Atsuko Matsuoka (dir.), « Introduction », dans *Dog’s Best Friend? Rethinking Canid-Human Relations*, Montréal/Kingston, McGill-Queen’s University Press, 2019, p. 12.

retrouve le chien. Cela ne signifie pas pour autant qu'on puisse directement passer de l'Antiquité grecque au présent québécois pour comprendre ce qu'est parvenu à signifier le chien *ici et maintenant*. Là encore, il apparaît essentiel de convoquer certains discours religieux qui, parfois avec la science mais plus souvent contre elle – à l'instar du théâtre –, ont également teinté le rapport de l'Occident au chien. Des travaux de Cristiana Franco à ceux du sociologue québécois Denys Delâge en passant par les écrits de l'historien français Éric Baratay et ceux des biologistes étatsuniens Raymond et Lorna Coppinger, c'est toute une facette du rapport humain-animal qui se déploie et mérite d'être explorée, pour en exposer les constantes et les variations.

Tout au long de ces pages, des éclairs de philosophie, mais surtout des données rappelant que le chien, surtout fidèle à lui-même, « joined in naturecultures²⁸⁸ », pour citer Donna Haraway, est particulièrement doué pour foutre la merde... ou encore pour la révéler.

Central Park, 25 mai 2020

Les veneurs et leurs chiens le savent bien : les animaux se trahissent lorsqu'ils sont en compagnie d'autres animaux. Lorsqu'ils sont en compagnie d'humains, c'est ceux-ci que les bêtes (mêmes les plus fidèles) trahissent, mettant ainsi le chercheur sur la trace des ressorts les plus secrets de l'action et de la pensée, bref de la nature même de l'homme.

– Jean-Pierre Digard,
L'homme et les animaux domestiques

Le même jour où on assassinait George Floyd à Minneapolis, un autre événement d'importance se produisait aux États-Unis, cette fois dans le fameux parc newyorkais. Une certaine Amy Cooper s'y promenait avec son chien Henry lorsque l'ornithologue Christian Cooper sortit des buissons

288. Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003, p. 20.

pour demander à la femme de bien vouloir suivre les règles du Ramble – section située à quelques pas du Shakespeare Garden – et de tenir son chien en laisse, celui-ci risquant de mettre à mal la quiétude des lieux et, bien entendu, d’effrayer les oiseaux chers à l’observateur. Devant le refus d’obtempérer de la part de l’intimée, l’homme apparemment habitué à ce genre de situation sortit de sa poche quelques gourmandises, tactique qui, bien qu’elle plaise aux chiens – et probablement pour cette même raison –, provoque généralement l’ire de leur propriétaire, dans ce cas-ci au point de causer l’exaspération d’Amy qui n’a pas manqué d’appeler la police pour faussement déclarer qu’un Afro-américain la menaçait, elle et son chien. La scène a été captée par le principal intéressé qui, grâce à son téléphone portable, a pu retransmettre la vidéo d’une Amy Cooper désespérée tentant tant bien que mal de contrôler son chien aussi agité qu’elle. Et les réseaux sociaux ont fait le reste du travail : l’affaire prit des proportions considérables au point que la désormais « Karen de Central Park », quelques jours plus tard, perdit son gagne-pain à cause de son comportement raciste que ne pouvait tolérer son employeur, et ce malgré son *mea culpa* publicisé où elle raconta notamment à quel point cet incident avait détruit sa vie.

Il y aurait bien entendu beaucoup à dire sur la sociologie à l’œuvre dans cet incident entrant tristement en résonance avec la mort de Floyd survenue, presque simultanément, à quelque 2 000 kilomètres de là, notamment par rapport, n’en déplaise à tonton Legault, au profilage ethnique qui n’est pas seulement à l’œuvre chez nos voisins du Sud²⁸⁹. Or si cet événement en particulier me semble significatif pour les pages qui vont suivre, c’est tout d’abord parce que son point de départ fait intervenir la nature comme scène, mais aussi – et surtout – parce que des animaux – le chien en particulier et, dans une moindre mesure, des oiseaux – y constituent l’élément déclencheur.

289. Et il n’est pas rare, dans plusieurs de ces scènes, que le chien soit un acteur de premier plan intervenant entre les forces de l’ordre (majoritairement blanches) et les personnes racisées ; en témoigne la fameuse photo de Bill Hudson, publiée dans le *New York Times* en mai 1963, de l’étudiant Walter Gadsden se faisant attaquer par deux bergers allemands.

Toujours est-il que l'affaire, bien qu'elle ait brièvement pris en compte le destin du chien de l'intimée – Henry a au départ été retiré à sa propriétaire avant de lui être rendu quelques jours plus tard –, a vite fait, encore une fois, de tourner autour des seuls humains, et ce même si on aura pu lire, par la suite dans quelques médias, un certain nombre de textes intéressants, voire importants sur la difficulté, pour les ornithologues afro-américain·e·s notamment, d'exercer leur passion en toute liberté, autre rappel de nos biais par rapport à la nature : certains humains devraient y avoir accès, alors que d'autres non.

Il est difficile de ne pas lier cette scène au tableau *Hommes se battant avec des bâtons* du peintre espagnol Francisco de Goya (1746-1828) qui sert de point de départ à l'essai *Le contrat naturel* de Michel Serres. Dans ledit tableau, pendant que deux humains – de mêmes origines, peut-on penser – s'assènent des coups de gourdin, « en tierce position, extérieure à leur chamaille, nous repérons un troisième lieu, le marécage, où la lutte s'envase²⁹⁰ », décrit le philosophe français. Autant il y a – heureusement... ou pas – lieu de nuancer cette déclaration produite au début des années 1990²⁹¹, autant il faut déplorer que le débat, pourtant critique, entourant le racisme évident qui a été donné à voir dans Central Park le 25 mai 2020 soit tombé dans le même piège que les spectateurs et spectatrices décrit·e·s par Serres, en posant la nature ambiante comme arrière-plan d'une situation hautement inquiétante, voire dramatique, et en rappelant, si besoin était, que le chien fut en grande partie l'instigateur de cette affaire, notamment parce que contrairement aux bons humains, il ne saurait pas comment se comporter dans la « nature » – parce qu'il ne serait pas assez « cultivé », en quelque sorte.

290. Michel Serres, *Le contrat naturel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1992. p. 13-14.

291. Stéphanie Posthumus le fait remarquer dans son éclairante thèse de doctorat – qui date déjà de deux décennies, faut-il le rappeler : « C'est pourtant quelque chose qui est en train de changer dans le domaine de l'histoire humaine. Plusieurs livres sont parus récemment où il s'agit de mettre en évidence l'influence du temps, de la géographie, des virus, des animaux, entre autres, sur le déroulement de l'histoire humaine. » (University of Western Ontario, 2003, p. 230)

L'incident a également illustré à quel point la question animale est toujours liée à des problèmes identitaires – en l'occurrence la question raciale d'une part, du genre d'autre part –, mais aussi que l'espèce canine en particulier ne cesse de se situer entre l'humain et son environnement ; il serait trop brouillon, en quelque sorte. Comme le souligne avec raison Karla Armbruster : « Dogs and their human companions face severe restrictions on where they can go, and even on public sidewalks and park grass, off-leash walking is nearly universally prohibited²⁹². » Cela lui permet par la suite de lier « the role of dogs in public space to the anthropological category of dirt²⁹³ », soit de revenir une fois de plus, tel que je l'ai annoncé dans mon introduction, au couple propreté/propriété – en témoigne l'accès à plusieurs espaces publics, au premier titre la cohabitation dans les parcs municipaux et nationaux.

Entre chien et loup

S'il y a une donnée essentielle pour entrevoir *Canis familiaris*, c'est l'obsession de l'Occident envers *Canis lupus* qui ne cesse de déchaîner les passions ; pour seule preuve : les tueries de masse qui ne cessent de se dérouler aux abords de l'emblématique parc national Yellowstone (créé en 1872) où les derniers loups auraient été tués dans les années 1926, pour être finalement être réintroduits dans les années 1990... au grand mécontentement de plusieurs citoyens qui n'hésitent pas à les abattre à nouveau pour des motifs souvent aussi hypothétiques que farfelus²⁹⁴. Ainsi, même si cette thèse n'en est pas une sur loup, je me dois de suggérer que celui-ci ne cesse de hanter l'éclairage qu'on dirige (ou non) vers sur son cousin domestique. En découle cette autre question,

292. Karla Armbruster, « Dogs, Dirt, and Public Space », dans John Sorenson et Atsuko Matsuoka (dir.), *op. cit.*, p. 117.

293. *Ibid.*

294. Ce n'est guère mieux dans plusieurs régions d'Europe.

que Raymond et Lorna Coppinger n'ont pas manqué de poser : « What makes the gray wolf so special²⁹⁵ ? »

À la décharge des scientifiques, il faut dire que l'interfécondité des canidés vient troubler la donne, alors que normalement chaque espèce ne peut se reproduire qu'avec elle-même, au risque de produire une progéniture stérile. Dans le spectre des canidés, les protagonistes se déplacent constamment, aussi se reproduisent-ils pour former toutes sortes de « nouveaux » animaux venant complexifier la phylogénétique. Souvenons-nous à cet effet de l'émoi qu'a causé, dans les médias, l'annonce relativement récente de l'existence de l'hybride coywolf que j'évoque un peu plus loin.

Rétablissons d'abord le problème concernant l'origine du chien, encore une fois moins pour statuer sur le réel début de l'espèce au cœur de cette thèse – début qui, de toute façon, n'existerait pas –, que pour insister sur la vacuité d'une croyance à la couenne dure voulant que *Canis familiaris* soit simplement le descendant de *Canis lupus*. En somme, il faudrait s'éloigner une fois pour toutes d'un récit fondateur à la Adam et Ève où l'humain-créateur, ne reculant bien entendu devant rien pour réaliser sa mission, aurait en quelque sorte pris une côte du méchant loup pour en faire le chien docile que nous connaissons, c'est-à-dire le fameux *meilleur ami de l'homme*. « Si l'aboutissement des processus domesticatoires est relativement facile à repérer, il n'en va pas de même de leurs débuts, sur lesquels on ne dispose pas de faisceaux d'indices²⁹⁶ », explique Jean-Pierre Digard.

Se voit ainsi dessinée une tension fondamentale, pour la conception occidentale de cette espèce, entre le fantasme presque religieux du premier chien, et les données, au demeurant floues,

295. Raymond Coppinger et Lorna Coppinger, *op. cit.*, p. 13. Spécial dans les deux sens du terme, en fait. Pour se convaincre, il suffit de regarder ce qui se passe encore et toujours aux États-Unis, où on demeure obsédés par les loups, pour une raison d'une simplicité désarmante et vieillotte : il serait ennemi dans la chasse, un compétiteur à éliminer. Je ne veux pas dire qu'aucun bétail n'a jamais péri à cause de *Canis lupus*, or les données concernant les pertes financières liées à des attaques de chiens sur du détail sont tout aussi alarmantes.

296. Jean-Pierre Digard, *L'homme et les animaux domestiques. Anthropologie d'une passion*, Paris, Fayard, coll. « Temps des sciences », 2009 [1990], p. 64.

voire incertaines des sciences biologiques, ce qui faisait également proposer à Raymond et Lorna Coppinger : « Is that an important question in understanding dogs ? No²⁹⁷. » Même son de cloche du côté de Digard qui affirme que « la vieille thèse de l'introduction des espèces domestiques à partir d'un centre unique n'apparaît plus que comme un préjugé diffusionniste parmi d'autres²⁹⁸ ». Je suggère néanmoins que cette errance (de langage) est révélatrice, voire constitutive de ce que serait un chien en cette partie du monde ; le présent chapitre devrait permettre de montrer en quoi elle opère, en postulant que mêmes les discours erronés contribuent à définir l'animal dans le théâtre de l'esprit. J'oserai même pousser la note jusqu'à proposer que dans un tel tableau, ce n'est pas seulement le chien qui découle du loup, mais que le chien permet de *situer* le loup dans une articulation chancelante du domestique et du sauvage, justement parce que le premier porterait en lui les deux positions.

Ici il faut insister sur le fait qu'une autre idée erronée est largement véhiculée lorsqu'il est question de chiens portant des gènes de loup, c'est-à-dire que ces mélanges permettraient de tirer le meilleur – ou le pire, c'est selon – des deux espèces. Les expert·e·s sont catégoriques en ce sens, dont le couple Coppinger qui affirme encore :

The biological reality of all this is that the wolf is now the distant cousin of the dog. That canid family tree split, and wolves and dogs went along their separate branches. The wolf displays specialized adaptations to the wilderness, and the dog displays specialized adaptations to domestic life. The two canid cousins are adapted to different niches, and they are very different animals because of it²⁹⁹.

C'est assurément l'« évolution » à côté de l'humain qui est responsable de plusieurs de ces différences fondamentales, dont le fait que le chien, contrairement au loup, au coyote et au chacal, ne participe pas activement aux soins des petits. Le cycle reproducteur du chien est d'ailleurs

297. Raymond Coppinger et Lorna Coppinger, *op. cit.*, p. 9.

298. Jean-Pierre Digard, *op. cit.*, p. 61.

299. Raymond Coppinger et Lorna Coppinger, *Dogs. A New Understanding of Canine Origin, Behaviour, and Evolution*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, p. 67.

différent de celui du loup. De même en termes de nourriture : le loup, malgré ce qui aura longtemps été – et continue d’être – colporté à son sujet, n’est pas un terrible glouton, sans compter qu’à l’instar de plusieurs oiseaux, il régurgite de la nourriture à ses petits. Le chien, lui, n’en fait rien.

Mais il n’en demeure pas moins que le loup peut apprendre, et qu’en fait il serait bien meilleur que son cousin domestiqué à l’apprentissage par observation. Or ce n’est pas parce qu’il en est capable qu’il veut le faire, et cette réalité devrait rappeler à quel point tout animal joue un rôle déterminant dans sa propre domestication ; sur ce point, le chien se serait démarqué, ce qui incite Raymond et Lorna Coppinger à conclure : « Dogs have been described as just smart enough to do a job and just dumb enough to do it. They are without peer in the animal world in responding positively to instrumental conditioning³⁰⁰. »

Quand le loup fucke le chien³⁰¹

Assemblés dans une même phrase, *loups* et *chiens* dessinent une tout autre configuration. En effet, si le loup est au sauvage ce que le chien est au domestique – on n’échappe pas, après tout, aux projections symboliques, John Berger l’a bien montré –, nous voilà tantôt dans la forêt, cette *silva* qui a produit le sauvage, tantôt à la maison où nous ramène la définition première de *domestique*. C’est donc d’abord à des lieux que renvoient des caractères³⁰², et il semble que ce soient assez rapidement des impressions qu’appellent ces deux animaux – et combien d’autres...

En ce sens, l’expression *entre chien et loup*, riche de son héritage, évoque la métaphore, et l’on sait ce que cette figure donne comme sens au langage ; déjà quelque chose s’ouvre. De plus,

300. *Ibid.*, p. 49.

301. *Fucker (ou fourrer) le chien* : en arracher, dans la langue courante au Québec.

302. Un champ lexical se dessine ici autour de l’idée d’écriture (*caractère, impression, etc.*) qu’a brillamment exploité Jacques Derrida, autour de l’œuvre de Claude Lévi-Strauss notamment, dans *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967.

cette locution en particulier nous ramène au XIII^e siècle où elle est apparue dans un français primaire, ressurgissant de quelque profondeur antique. C'est d'ailleurs à la même époque, c'est-à-dire vers la fin du Moyen Âge, « que la face sombre du loup prend consistance³⁰³ », nous rappelle Jean-Marc Moriceau, et que la peur de la population envers cet animal devient aussi noire que la peste qui sévit en Europe au même moment ; il est plus intéressant encore, sûrement, de se dire que l'image de la bête, poursuit l'anthropologue, « se fixer[a] durablement sous la plume des écrivains du règne de Louis XIV³⁰⁴ » ; là encore la fiction – l'écrivain canadien Farley Mowat (*Never Cry Wolf*, 1963) s'en sera probablement douté – vient récrire le réel, et l'heure sombre devient l'expression métaphorique d'un temps propice à la méfiance. Il pourrait également s'agir de l'époque actuelle.

Ce sentiment aussi négatif que tenace serait pourtant nourri par des sources irréfutables, écrit Jean-Marc Moriceau dans *Histoire du méchant loup. 3 000 attaques sur l'homme en France, XV^e – XX^e siècle* (2007). Si l'ampleur du désastre peut surprendre – surtout qu'en comparaison, il n'existe, à ma connaissance, aucun document attestant du même phénomène en Amérique du Nord³⁰⁵ –, on le sera encore davantage en lisant qu'en 2016, une nouvelle version de l'essai permet à son auteur de revoir considérablement ses chiffres à la hausse : au cours des cinq cents ans auxquels il s'est intéressé, ce serait quelque dix milles décès qui seraient en fait survenus ! Ces chiffres ont de quoi étonner, dis-je, car rien n'indique que notre continent ait connu pareille situation... même si les États-Unis n'ont pas manqué d'exterminer leur population lupine au siècle

303. Jean-Marc Moriceau, *Le loup en questions. Fantasma et réalité*, Paris, Buchet-Chastel, coll. « Sur le vif », 2015, p. 18.

304. *Ibid.*

305. Moriceau lui-même m'écrivait, dans un échange par courriel entre lui et moi datant de mars 2022 : « Mes renseignements sur l'histoire du loup en Amérique sont ténus. Un certain nombre de médias anglophones se sont étonnés de constater qu'il y avait eu récemment (depuis 10 à 15 ans) quelques attaques de loups exceptionnelles sur l'homme. Dans le Manitoba et le Minnesota notamment. [...] Au-delà de cet aspect particulier mais très sensible, nous manquons d'une histoire des rapports hommes-loups en Amérique du Nord. C'est à faire ! »

dernier – une fois le travail accompli, on s’est attaqué, en vain, au coyote³⁰⁶ ! –, et que le Québec a également connu des épisodes de lutte acharnée pour tenter d’éradiquer le grand méchant loup.

Là encore il n’existerait aucun document officiel permettant de mesurer l’ampleur de ce phénomène dans la Belle Province, cependant un fascicule, publié en 1962 par Marcel Cognac et Serge Deyglun³⁰⁷, nous renseigne sur le cadre de la *guerre aux loups* qui sert de titre à leur pamphlet pour le moins spectaculaire³⁰⁸. Le reporter et le photographe n’ont pas ménagé leurs efforts pour dépeindre le loup en termes négatifs, et ce autant au niveau du visuel – reposant sur de véritables mises en scène d’images de loups et d’ongulés, entiers ou en morceaux, et décédés dans tous les cas – que des mots utilisés pour décrire le dangereux prédateur : « C’est un bandit et il en a l’air » qui, « hurlant de rage », n’hésitera pas à faire preuve « d’une surprenante rouerie, d’une étourdissante lâcheté » lorsqu’il est seul ; mais « ils deviennent insolents, agressifs, dangereux réunis en groupe », au point de constituer un « fléau », et pour toutes ces raisons, ce détenteur d’un « casier judiciaire » accusé de « crimes contre l’humanité » (puisqu’il réussirait mieux que l’humain dans la chasse aux cervidés) « doit être détruit », d’où l’appel de Cognac et Deyglun à « Déclarer la guerre aux loups [...] ! Et par tous les moyens ! »

Bien que *Guerre aux loups !* soit publié à compte d’auteur, le fait que plusieurs des (saisissantes) photos qui l’illustrent contiennent des agents de la faune montre comment des pratiques officielles sont mises en place au cours des années 1960 pour combattre le loup, voire pour l’exterminer. Aussi un document produit en 2003 par la Société de la faune et des parcs du Québec nous apprend-il que, dès 1831, le gouvernement du Bas-Canada adopte l’*Acte pour*

306. Cf. Dan Flores, *Coyote America. A Natural and Supernatural History*, New York, Basic Books, 2016.

307. Il s’agit du fils d’Henry Deyglun, acteur important de tout un pan de l’activité théâtrale du Québec dans la première moitié du XX^e siècle et au-delà, faut-il le préciser.

308. Marcel Cognac et Serge Deyglun, *Guerre aux loups !*, Montréal, Éditions Marcel Cognac, 1962 (?) ; toutes les citations du présent paragraphe proviennent de ce document non paginé.

encourager la destruction des loups, en place jusqu'en 1869. Par la suite, différents systèmes de primes se succéderont, mais pas de façon continue, jusqu'en 1971, alors que le gouvernement effectuera lui-même le piégeage par strychnine jusqu'en 1979³⁰⁹. Grâce à Michel Hénault et Hélène Jolicoeur, on apprend également que plusieurs centaines de loups sont tués chaque année – avec un sommet de mille six cent quarante-sept bêtes en 1959 –, et que le « succès » de telles chasses est proportionnel aux primes allouées.

Le coyote en jeu

Le jeu ne veut pas dire la même chose pour tout le monde, mais, chaque fois, on peut parler d'espace ; dans celui qui s'ouvre entre *canis* et *lupus*, (au moins) un autre animal souvent ressurgit.

En 2010, Roy Wagner (*The Invention of Culture*, 1975) signait – ou plutôt : *cosignait* – *Coyote Anthropology*, drôle d'objet articulé autour d'un dialogue entre Roy et Coyote, qui s'appuie sur une « technique of drawing the sharpest possible contrasts among people, events, or phenomena so that the world as we normally perceive it is thrown into sharp relief, caught in a play of light and shadow between one extreme and another³¹⁰ ». Dans cet échange entre les *white eyes* et les *First Nations*, pour reprendre les termes de Wagner, « *humor (or anthropology) takes the person out of their perspective, but seeing (expersonation) takes the perspective out of the person*³¹¹ ». Mais déjà les quatre parties de l'ouvrage nous renseignent sur la réciprocité qui se joue ici : « *Tricking Magic: The Anthropology of Coyote* », « *Expersonation : The Coyote of Anthropology* », « *Obviation*³¹² » et « *The Book of Symmetries* ». Sans notes de bas de pages ni bibliographie, donc

309. Michel Hénault et Hélène Jolicoeur, *Les loups au Québec. Meutes et mystères*, Québec, Société de la faune et des parcs du Québec, 2003, p. 12.

310. Roy Wagner, *Coyote Anthropology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2010, p. ix.

311. *Ibid.*, p. xi.

312. Wikipédia nous apprend que « [l']obviation est un procédé grammatical propre aux langues algonquiennes. [...] Ce procédé exprime la prééminence d'un acteur de 3^e personne sur un autre acteur de 3^e personne du genre

sans être une véritable étude savante – ce contraste que présente le livre, *will not work*, prévient encore Wagner, non sans dérision –, *Coyote Anthropology* accumule pourtant les références :

COYOTE : « My mama was called “Nomme du Chien.” »

ROY : « And that makes you a *very cross-breed*. A *hybrid*, like Bruno Latour says. You know, all the things we think, and all the things we do, which means especially *products* – they are neither *natural* nor *cultural*, but something in between – something *totally scary*. You would never want to look at it³¹³. »

L’essai se termine par ailleurs par l’éloge, placé dans la bouche de Coyote, du *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein au sujet duquel ce dernier avait lui-même affirmé que « [c]e n’est donc point un ouvrage d’enseignement. Son but serait atteint s’il se trouvait quelqu’un qui, l’ayant lu et compris, en retirait du plaisir³¹⁴ ». Dans les deux cas il faut parler d’une lecture-écriture « entre amis ».

J’ai probablement l’air de divaguer encore ici, mais c’est toujours pour mieux revenir à mon sujet, en mentionnant brièvement *Coyote America* de Dan Flores dont le point de départ est une réponse au message erroné des médias³¹⁵ : « the truth is that coyotes have never been solely wilderness creatures³¹⁶. » Pour un animal hybride, un récit hybride qui, tel que son sous-titre l’indique, sous-entend *une histoire naturelle et supranaturelle* en rappelant que l’humanité « faces what from all best indications looks to be a noir future, a daunting challenge, environmentally and ecologically. Coyotes have already experienced at least two similarly epic climate swings³¹⁷ ».

animé. Ce cas sert à faire la différence entre plusieurs troisièmes personnes. » (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Obviation>, consulté le 7 septembre 2017)

313. Roy Wagner, *op. cit.*, p. 104 ; il souligne. On notera l’emploi des guillemets, pour témoigner de l’obviation ici à l’œuvre.

314. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1993 [1922], p. 31.

315. Souvenons-nous, à cet effet, qu’en août 2014 un reportage de la CBC intitulé *Meet the Coywolf* avait fait grand bruit en annonçant que non seulement un nouvel hybride était né, mais qu’en plus il se trouvait soudainement dans les villes... comme si cette présence était tout à fait nouvelle.

316. Dan Flores, *op. cit.*, p. 8.

317. *Ibid.*, p. 248.

Les coyotes comme survivants, certes, mais aussi comme témoins d'une histoire inconnue de l'homme dont ils portent seuls les traces.

Ces préoccupations en appellent plusieurs autres. En conclusion à son livre, Flores rappelle que le coyote n'a pas seulement survécu aux soubresauts climatiques : il a aussi résisté à l'effroyable chasse à laquelle se sont livrés les États-Unis il y a quelques décennies, tentative d'extermination qui n'est guère différente que celle qu'a connue le loup pendant quelques siècles.

La chasse est en effet un motif central à toutes ces histoires, au centre desquelles se trouve le chien, qu'on a instauré compagnon de chasse – et qui continue parfois de l'être, notamment dans les contrées anglo-saxonnes – à cause de ses talents de renifleur. C'est ce même chien qui, un jour, *évolution* oblige, s'est retourné contre ses origines pour faire lui aussi la chasse au loup, rappel que Fido est désormais plus proche de son maître que de ses ancêtres... ancêtres qu'on affirme chasser à cause justement de leurs talents de chasseurs ! Malgré ces chasses, et malgré d'intenses tentatives de l'exterminer, le coyote, lui, se porte à merveille sur le territoire américain où il cohabite avec les humains qui ne le savent pas toujours. Cette coexistence oblige, du fait, à poser une fois de plus la question du lieu de l'animal ; question qui devrait être soulevée dans toutes les sphères d'activités, c'est-à-dire au-delà des disciplines.

Digard a montré à quelque point certains animaux ont été chassés de certaines sciences. Par exemple,

ce qui gêne la zoologie dans la domestication, c'est l'intervention de l'homme et la marque qu'elle laisse sur les animaux. Cette attitude n'est pas nouvelle : de même que Buffon voyait dans la « domesticité » un facteur de dégénérescence des espèces, Linné se disait « dégoûté » par les plantes cultivées... Toujours est-il que, depuis Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, l'état des problèmes posés par les animaux domestiques et la domestication est resté presque inchangé, du moins pour la perspective qui est ici la nôtre. Comme si la zoologie avait préféré s'en remettre, pour le présent et l'avenir des animaux domestiques, à la zootechnie, et, pour leur passé, à l'archéologie³¹⁸.

318. Jean-Pierre Digard, *op. cit.*, p. 35-36.

Au contraire, dans d'autres branches, la littérature savante abonde sur les liens (affectifs) qui unissent les humains à leurs animaux de compagnie, travaux dérivant du statut de « membre de la famille » du chien – bon toutou qui doit souvent laisser sa place au vilain chat – dans la maisonnée. Ces études de terrain sont le résultat, d'une part, du remarquable développement récent de l'éthologie, et d'autre part du fait qu'un nombre important de foyers en Occident abritent désormais un animal de compagnie. On le voit, la question du lieu de l'animal, et plus généralement de la nature, se pose – et doit se poser – dès son entrée (ou non) dans les différentes déclinaisons de la production intellectuelle.

***Canis (lupus) familiaris* : nommer le chien**

Suivant l'étymologie de son nom courant, le chien serait sa propre espèce qui, renvoyant autant au latin qu'au grec, transporte tout un bagage d'images, dont plusieurs marquées d'infamie ; depuis l'Antiquité on sait ce qu'est un chien malgré qu'on lui accole volontiers les meilleurs comme les pires qualificatifs.

Pour le naturaliste suédois Carl von Linné, à qui l'on doit la nomenclature binomiale, le chien était *Canis familiaris* (1758). Or dans les années 1980, il est

Ce mot est issu du latin *canis* « chien, chienne » (cf. roum. *câine*, it. *cane*, occ. *can*, cat. *ca*, port. *cão*), également terme d'injure, du même groupe indo-européen que le grec *kuôn*, *kunos* (=> cynégétique, cynique, cyno-) auquel se rattachent également l'anglais *hound* et l'allemand *Hund*. *Canidés*, *canin* (et *canine*), *chenil*, *chenille* et *canicule* sont d'origine latine ; *canaille* vient de l'italien et *cagneux* du provençal (allus. à la forme des pattes antérieures du chien), comme *cagnard* « soleil » (les chiens aimant les lieux abrités). Le français a formé *chiennerie* et *chenet* (diminutif de l'anc. forme *chen*) ainsi que *chiendent* (=> dent*), *chien-loup*, *maître-chien*, *chien-assis*... *Requin* pourrait être apparenté, par l'intermédiaire de *quin*, forme normande de *chien* (cf. *chien de mer* « requin » ; => aussi coi*). Ne font pas partie de cette famille étymologique *caniche* (de *cane*), *chiot* et *chienlit* (=> lit*), ni *cochenille*. L'anglais *kennel* « niche, chenil » a été emprunté au XIV^e s. à l'anglo-normand *kenil*. *Canaille* est passé en allemand (*Kanaille*) et en breton (*kanilhez*).

Le Petit Robert

(re)devenu, pour les systématistes, *Canis lupus familiaris*, « claiming thereby that the dog is not

only a descendant of the wolf but really a wolf », expliquent Raymond et Lorna Coppinger qui ne manquent pas de déplorer : « Oh, what a terrible mistake they made³¹⁹. »

Il ne s'agit pas pour moi de prendre position et d'affirmer, avec les auteur·e·s de *What Is a Dog ?*, que « the dog has crossed the boundary between it and its ancestor and that it is its own species within the taxonomic family called Canidae and the genus *Canis*³²⁰ ». Je mentionne ces désaccords afin de rappeler à quel point les sciences naturelles peinent à incarner l'idéal d'objectivité qu'elles revendiquent comme part constitutive de leur exercice. Avec Bruno Latour – et plusieurs autres –, nous avons convenu, depuis quelques années déjà, que *nous n'avons jamais été modernes*, et cela est d'autant plus manifeste avec les études animales qui constituent des savoirs sans cesse culturellement orientés, je n'y reviendrai pas. Sophie Bobbé, par exemple, dans son *Essai d'anthropologie symbolique* sur l'ours et le loup, montre comment la « logique symbolique, réfractaire aux apports de l'expérience sensible (voir, se servant du sensible pour le soumettre à des fins symboliques) était bien à l'œuvre dans les milieux les plus insoupçonnables : le monde écologiste et même la presse scientifique³²¹ ». Noémie Merleau-Ponty parvient à des constatations semblables en étudiant les affects dans des laboratoires de biologie³²².

Bobbé va jusqu'à parler d'une « charge émotionnelle » pour conclure que les animaux au cœur de son analyse « peuvent bien devenir aussi des lieux propices à la projection épistémologique³²³ » – *épistémologie* étant ici pris au sens large d'ensemble des manifestations symboliques. Si je ne partage pas sa démarche imprégnée de la psychanalyse, force est d'admettre qu'il y a dans son travail certaines réalités auxquelles de tels sujets ne peuvent échapper, entre

319. Raymond et Lorna Coppinger, *What Is a Dog ?*, *op. cit.*, p. 13.

320. *Ibid.*

321. Sophie Bobbé, *L'ours et le loup. Essai d'anthropologie symbolique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Institut national de la recherche agronomique, 2002, p. 4.

322. Je fais référence à la conférence qu'elle a prononcée dans le cadre des activités du HumAnimaLab de l'Université d'Ottawa, le 10 janvier 2017.

323. Sophie Bobbé, *op. cit.*, p. 214 et 221.

autres la place du mythe qui innerve le réel. Une telle « fascination du sauvage³²⁴ » ne manque pas de contaminer autant les discours que certaines sciences pures telle que l'éthologie, rappelle Jean-Pierre Digard. De façon corollaire, on observe un désintérêt marqué pour le domestique, nourri notamment par l'impression d'un aspect *dénaturé* des choses qui, peut-on croire, rime avec la perte d'une pureté presque originelle et la destruction de ses fantasmes dérivés. De façon certes un peu tordue, tout se passe comme si seul le sauvage qui pourrait être pur. Digard :

Les hésitations de la zoologie quant à la place de l'homme par rapport aux (autres) animaux expliquent en tout cas la réticence de cette discipline à l'égard des animaux domestiques. Car, on l'aura compris, ce qui gêne la zoologie dans la domestication, c'est l'intervention de l'homme et la marque qu'elle laisse sur les animaux³²⁵.

C'est au sortir d'un rêve que l'humain se lève, et l'histoire qui s'amorce est celle tout un règne. Au cœur de ce théâtre, la domestication – qui tient souvent lieu de métaphore, soit dit en passant – dont les chiens furent les premiers à s'inviter au banquet.

Si les théories sur les origines du chien sont assez imprécises, les spécialistes s'entendent tout de même pour dire qu'il serait le premier des animaux domestiqués, il y a de cela plusieurs milliers d'années – là encore les données varient considérablement. Digard affirme pour sa part que « les premières traces de sa domestication remontent à -7000 en Anatolie, à -7600 en Europe occidentale, à -8400 en Amérique, à -9500 en Palestine et en Perse, à -10000 en Europe centrale et septentrionale, et même à -13000 en Sibérie³²⁶ », et ce pour « au moins deux bonnes raisons (en même temps que deux moyens) [...] : 1) rabatteurs et pisteurs de gibier, ils faisaient des auxiliaires

324. Jean-Pierre Digard, *op. cit.*, p. 34. Et les Coppinger de souligner que « there seems to be an appeal for a dog to be part wolf » (*What Is a Dog ?*, *op. cit.*, p. 12).

325. *Ibid.*, p. 35.

326. *Ibid.*, p. 117. Je cite ces dates à titre indicatif seulement, d'une part pour montrer à quel point elles divergent d'un lieu à l'autre – d'aucuns objecteraient cependant que quelques milliers d'années c'est bien peu pour l'histoire de l'humanité –, d'autre part pour faire remarquer à quel point d'autres sources, Margo DeMello par exemple, évoquent plutôt plusieurs dizaines de milliers d'années (*Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*, New York, Columbia University Press, 2012). Tous s'entendent en revanche pour dire que le chien fut le premier animal domestiqué.

de chasse particulièrement précieux ; 2) omnivores (comme le porc), ils constituaient, aux alentours des habitations, d'excellents "éboueurs"³²⁷ ».

La part affective ne peut effectivement pas être détachée de l'attention qu'on porte aux animaux, et il n'en demeure pas moins que cette même identification fournit de riches pistes pour entrevoir les conditions d'accès à une certaine histoire animale dont les entrelacs avec la nôtre, avec les nôtres, semblent infinis. Irai-je jusqu'à affirmer, avec Digard, qu'en ce moment s'observe une « lente érosion des valeurs humanistes sous la pression conjuguée du capitalisme triomphant et des idéologies postmodernistes³²⁸ » ? S'agit-il là d'autres (et pratiques) moulins à vent à combattre ? Aux côtés du désintérêt et de l'hésitation affleure même un certain dégoût dont les fameux mots de Gilles Deleuze et Félix Guattari sont peut-être devenus emblématiques : « *tous ceux qui aiment les chats, les chiens, sont des cons*³²⁹ » On sait la réponse de Donna Haraway à cette déclaration dans *When Species Meet* (2008), tout comme on voit qu'un tel énoncé, volontairement polémique des auteurs de *Mille plateaux*, trahit également un ethnocentrisme déconcertant que les travaux des Coppinger ne cessent de mettre à mal.

Un sujet métonymique

La portée des travaux de Cristiana Franco – en particulier son essai *Shameless. The Canine and the Feminine in Ancient Greece* (2014) – est au moins double. D'une part, cette lecture historique, pour ne pas dire biographique du chien, qui puise autant dans une quantité non négligeable d'exemples littéraires et de données sociologiques, que dans les travaux d'anthropologues, notamment Edmund Leach (« Anthropological Aspects of Language. Animal Categories and Verbal Abuse », 1964) et

327. *Ibid.*

328. Jean-Pierre Digard, *L'animalisme est un anti-humanisme*, Paris, CNRS, 2018, p. 27.

329. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 294 ; ils soulignent.

Claude Lévi-Strauss (*La pensée sauvage*, 1962), rejoint un aspect essentiel de la définition du chien qui passe par l'expression (généralement négative) de celui-ci, rappel, si besoin était, que le langage est par essence historique, et inversement que l'histoire n'est autre chose qu'une affaire de langage.

D'autre part, le grand mérite des recherches de Franco est d'illustrer comment, malheureusement, s'expriment, dans la Grèce antique, de frappantes similitudes de traitement entre les chiens et les femmes. En effet, elle insiste sur le fait que bien que le mot *chien*, chez les Grecs, soit appliqué à plusieurs personnes, choses, et contextes pour les dénigrer, dans les odes homériques, plus de la moitié de ces insultes sont destinées aux femmes³³⁰. J'ai tendance à prendre cette affirmation, même si elle mérite une attention certaine, avec quelque recul... puisque plus de la moitié de l'humanité est justement composée de femmes. Mais il faut au moins l'entendre, notamment parce qu'elle fait intervenir une donnée centrale – le genre – dans la question animale, sans compter qu'elle peut s'appliquer, ce me semble, à n'importe quel groupe qu'on osera juger, au cours de l'histoire et en fonction de sa propre vision de soi-même, un peu moins qu'humain. En d'autres mots, voilà mise en scène la déshumanisation d'une bonne partie de l'humanité, pendant que la différenciation opérait, a subi et continue de subir. C'est ce qu'il conviendrait d'appeler, avec Franco et sa lecture lévi-straussienne, le sujet métonymique qui, pour la présente thèse, concerne surtout le chien, mais c'est là où je prie le lecteur ou la lectrice de ne jamais perdre de vue la portée réelle de cette attitude métaphorique.

Selon l'anthropologue italienne, « the idea that using *kyon* as an insult must necessarily correspond to a general repugnance for the dog is untenable³³¹ ». En effet, des cas sont attestés de présence canine positive, et ce jusque dans plusieurs lieux sacrés. Aussi faudrait-il abandonner

330. Cristiana Franco, *Shameless. The Canine and the Feminine in Ancient Greece*, Berkeley, University of California Press, coll. « Joan Palevsky imprint in classical literature », 2014, p. 4.

331. *Ibid.*, p. 8.

l'idée d'opérer des associations directes entre plusieurs expressions négatives et des comportements réels de chiens : « if one tries to specify in each case what exact negative property or properties hold the key to the outrageous metaphor, one is faced with quite a quandary³³². »

Aussi explique-t-elle :

When ancient commentators were faced with annotating a passage containing this insult or one of its derivatives, they explained that to call someone a dog was to accuse them of *anaideia*, a term usually translated as « shamelessness » but which in Greek had a somewhat wider sense. It literally means « a lack of *aidōs* », that is, a lack of restraint, the moral curb responsible for inhibiting any behavior subject to ethical censure³³³.

Le problème de retenue décrit ici, il faut évidemment l'entendre comme un manque discipline, qui constitue une menace double : à savoir que pour l'homme, cela se traduit par une constante anxiété – c'est le mot que Franco n'hésite pas à utiliser – que le chien déraile, s'enrage, que sais-je encore, bref qu'il affiche quelque comportement déplacé dévoilant une présence *out of place* malgré ce qu'on attend de lui, malgré ce qu'on a bien voulu faire du lui, rendant par la même occasion manifeste l'échec humain, à la fois personnel *et* historique ; le travail sur le chien comme espèce en particulier aura échoué une fois de plus, haro donc sur l'homme ! Or pour l'animal aussi une menace existe, et pas la moindre : tout manque de *aidōs* risque de lui faire perdre son statut, on sait d'ailleurs ce que cela veut dire de nos jours.

Les animaux célèbres

Les bêtes ont aussi leur Hall of Fame. Une recherche rapide permet d'ailleurs de prendre l'ampleur de l'intérêt que suscitent celles qu'on qualifie de « notoires », comme en témoigne les abondants

332. *Ibid.*, p. 9.

333. *Ibid.*

titres récents qui présentent la vie de celles qui ont marqué l'histoire³³⁴. Et le chien, sans surprise, constitue peut-être l'espèce ayant fourni le plus d'individus connus.

Par exemple, *Histoire des animaux célèbres* de Marie-Hélène Baylac contient, pour s'en tenir à la seule catégorie canine, des chapitres tels que « Épagneuls, bichons, carlins. Les premiers chiens d'intérieur », « Liline aurait-elle pu sauver Henri III ? », « Les toutous de l'Élysée » ou « Le First Dog de la Maison Blanche », sans compter que la couverture de l'ouvrage présente une photographie de Winston Churchill avec son bien-aimé caniche Rufus, rappel que les chefs d'État, en Occident, affectionnent particulièrement les chiens. En effet, en décembre 2021 les journaux ont annoncé que le président américain Joe Biden devrait se départir d'un de ses chiens à cause de la tendance de celui-ci à attaquer des membres du personnel ; à part Donald Trump, qui préférerait – et de loin – traiter de chiens (et surtout de chiennes) ses ennemi(e)s, tous les présidents américains récents se sont entourés de compagnons canins³³⁵. On sait par ailleurs l'amour que la reine Elizabeth portait à ses corgis³³⁶, au point qu'on a fait participer ceux-ci aux funérailles de la monarque. Wladimir Poutine, pour sa part, a un jour intimidé Angela Merkel en amenant son labrador Koni à une de leurs rencontres, parce qu'il connaissait la phobie de la chancelière allemande. Et les médias sociaux nous auront permis d'admirer Nemo, le chien du président français Emmanuel Macron, en train de pisser dans un foyer lors d'une réunion à l'Élysée.

334. Mentionnons, dans la seule langue de Molière : *Histoire des animaux célèbres. Baltique, Dolly, Laïka, Babar, Milou... et les autres*, de Marie-Hélène Baylac (Perrin, 2015) ; *Le chat de Schrödinger et autres animaux célèbres*, de Marie-Christine Deprund (Pygmalion, 2016) ; *Les animaux célèbres. Histoire encyclopédique, insolite et bizarre, des origines à nos jours*, de Martin Monestier (Le Cherche midi, 2008) ; *Les animaux les plus célèbres*, de Christian Vignol (Jourdan, 2016) ; *Ces animaux qui font l'histoire. 50 aventures d'animaux célèbres*, de Jean-Philippe Noël (Delachaux et Niestlé, 2017) ; *Portraits de chiens. Laïka, et autres histoires vraies extraordinaires*, de Fabienne Blanchut (Fleurus, 2021) ; *Animaux people. Nos stars préférées*, de Marc Lemonier (Artémis, 2017) ; *Biographies animales. Des vies retrouvées*, d'Éric Baratay (Seuil, 2017) ; *Les animaux célèbres*, de Michel Pastoureau (Arléa, 2008). Il est à noter que presque tous ces ouvrages ont été publiés dans la Ville-Lumière.

335. Harry Truman, à cet effet : « If you want a friend in Washington, get a dog. »

336. Rare qui est interdite en Italie, ne l'oublions pas ; j'y reviendrai.

Cette tradition n'est pas implantée au Canada³³⁷, cependant on se souvient que son tout premier chef d'État, John A. Macdonald, a déclaré, au sujet de Louis Riel, qu'il « sera pendu, même si tous les chiens du Québec aboient en sa faveur³³⁸ ». D'ailleurs, dans la Belle province non plus il n'est pas coutume pour un premier ministre de faire connaître, le cas échéant, son chien ; le seul toutou associé à l'Assemblée nationale se nommait Pepper, et il appartenait à la députée Claire Samson qu'il accompagnait dans le Salon bleu afin de la prévenir d'une crise d'épilepsie imminente. Il est à noter que Pepper a été intronisé au Panthéon des animaux du Québec qui, depuis sa création par l'Association des médecins vétérinaires du Québec en 1998, compte une cinquantaine de bêtes méritoires – presque exclusivement des chiens, à part six chats et deux chevaux.

Aussi, quiconque visite la Place d'Armes à Montréal n'a autre choix que de remarquer le « Monument à Maisonneuve », œuvre de Louis-Philippe Hébert érigée en 1895 à la mémoire du cofondateur de la métropole québécoise. Sur le piédestal entouré de fontaines, la statue de Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve. Aux quatre coins du socle : l'officier et interprète Charles Le Moyne ; Jeanne Mance, qui est considérée comme la cofondatrice de la ville en ayant, notamment, créé l'Hôtel-Dieu ; « un Iroquois » sans nom ; enfin, Lambert Closse tenant dans ses bras Pilote, « [l]a chienne qui sauva Montréal³³⁹ » apparemment en débusquant des Iroquois qui se préparaient à attaquer la jeune ville en 1647.

Il y aurait donc beaucoup à dire sur la part d'héroïsme attribuée aux chiens, mais surtout sur les différentes déclinaisons de leur association aux formes de pouvoir qu'ils permettent à la fois

337. On disait cependant, en coulisses, que Stephen Harper affectionnait particulièrement la compagnie de son chat.

338. Jean-François Nadeau, « “Riel, notre frère, est mort” », *Le Devoir*, 15 avril 2016, <https://www.ledevoir.com/societe/468317/riel-notre-frere-est-mort> (consulté le 30 décembre 2021).

339. Gilles Proulx, « La chienne qui sauva Montréal (1647) », *Journal de Montréal*, 15 octobre 2016, <https://www.journaldemontreal.com/2016/10/15/la-chienne-qui-sauva-montreal-1647> (consulté le 9 mars 2021).

d'affirmer – je suis capable de dresser un chien, j'ai donc de l'autorité, du contrôle, et parfois je me servirai de mes bêtes contre les individus délinquants – mais aussi d'adoucir – je possède un chien, je dois donc être profondément humain.

On verra là une autre affirmation de *Canis familiaris* comme lieu de rencontre entre la nature et la culture, et une cristallisation des nombreux couples antithétiques qui en découlent : sauvage et domestique, danger et sécurité, instinct et raison, etc. À titre d'exemple, il suffit de réécouter le discours prononcé par le 45^e président des États-Unis à la suite de la mort, en 2019, d'un dirigeant de l'État islamique³⁴⁰.

Le « meilleur ami de l'homme »

Plus que d'un compagnonnage, il y a donc, entre l'homme et le chien, les principaux ingrédients d'un véritable mariage : le meilleur et le pire.

– Jean-Pierre Digard,
L'homme et les animaux domestiques

Ce petit préambule ne surprendra probablement personne... en même temps qu'il a tout pour étonner. En effet, bien que les exemples que je viens d'exposer soient relativement positifs – à moins d'être une personne racisée, car les statistiques sont alarmantes sur l'utilisation des chiens d'attaque contre ces mêmes personnes –, des données existent qui prouvent à quel point la relation entre l'humain et le chien peut être problématique.

Pour s'en convaincre, il n'y qu'à penser à toutes les expressions canines que compte le français, et tellement d'autres langues³⁴¹ : celles-ci sont généralement péjoratives, trahissant donc

340. Cf. Christabelle Sethna, « Alpha Dogs In the Trump Era », *The Conversation*, 7 novembre 2019, <https://theconversation.com/alpha-dogs-in-the-trump-era-126317> (consulté le 12 décembre 2022).

341. Selon l'anthropologue Gregory Forth, « metaphors incorporating animals are an important part of any society's knowledge of both non-human animals and of themselves », en témoigne le titre de son ouvrage *A Dog Pissing*

plus souvent qu'autrement les sentiments négatifs que l'animal peut alimenter. Comme quoi le chien inspire, du moins du côté du langage, des impressions ambiguës parfois motivées par une certaine réalité. Ainsi, plusieurs représentations demeurent illusoires, car les faits sont là pour les démentir, notamment le fait qu'il serait *le meilleur ami de l'homme*. C'est d'ailleurs cette idée reçue qu'ont voulu contester John Sorenson et Atsuko Matsuoka par leur ouvrage collectif au titre révélateur : *Dog's Best Friend? Rethinking Canid-Human Relations* (2019), qui permet notamment de questionner la réciprocité d'une telle alliance, ce que conteste également Claire Jean Kim en ces termes :

Our concern for dogs is contingent and, from the dog's point of view, sadly unreliable. We use dogs as instruments for our own ends – companionship, security, vanity, to track missing children, to herd sheep, to rescue us in the Alps, to help us when we are disabled, to sniff out drugs in the airport, to cheer up sick children in the hospital. We are taken with dogs, but we dispose of them at will. We embrace them as family members, but we turn them into the local shelter to be killed when they pee on the rug one too many times. We countenance their maltreatment in research, breeding, entertainment, and sport. We seek out « pure breeds » from breeders and pet stores as millions of other dogs are slaughtered in shelters every year across the country. How we are with dogs is a reminder that benevolent dominance is still dominance³⁴².

Cristiana Franco abonde dans le même sens pour la période qui l'intéresse : « Despite dozens of examples of dogs honored for sacrificing themselves for their masters, not one ancient testimony ever cites an example of human heroism consisting in a master sacrificing himself for his dog³⁴³. »

En effet, au fil des siècles le chien aura tout subi : on l'aura mangé, attelé, bâtelé, et son poil aura été tissé ; il aura aidé l'humain à attraper le gibier, il aura servi à nettoyer l'écoumène ; à une autre époque, en Angleterre et en France notamment, il aura été dressé pour harceler certaines bêtes (taureaux, loups, etc.) afin de divertir la foule. Enfin, lorsqu'il aura été libéré de ces tâches – les

at the Edge of a Path dans lequel il s'intéresse à ces usages langagiers dans une société indonésienne orientale (Montréal / Kingston, McGill-Queen's University Press, 2019, p. 3).

342. Claire Jean Kim, *Dangerous Crossings. Race, Species, and Nature in a Multicultural Age*, New York, Cambridge University Press, 2015, p. 271. Elle reprend en partie ici les idées du géographe sino-américain Yi-Fu Tuan (*Dominance & Affection. The Making of Pets*, New Haven, Yale University Press, 1984).

343. Cristiana Franco, *op. cit.*, p. 48.

animaux « ne peuvent accéder aux hautes fonctions de compagnons de l'homme que lorsqu'ils n'ont plus rien d'autre à faire³⁴⁴ » – il sera devenu *l'animal de compagnie par excellence* pour adopter un mode de vie au diapason de celui de ses maîtres qui, généralement, ne tolèrent guère de débordements. Ce parcours est assurément trop rapide, cependant il permet de rappeler que, pendant que le chien est passé de valeur d'usage à valeur symbolique, sa domestication est demeurée « une action *sur* l'animal avant d'être une action *pour* l'homme³⁴⁵ ». Voilà en tout cas exprimée la principale idée reçue à l'égard du chien. Sur ce point, d'ailleurs, Raymond et Lorna Coppinger sont catégoriques :

Man's best friends are storybook dogs. Man's best friends live ubiquitously in the United States, Europe, and other developed countries and, in these countries, are by and large household pets. Man's best friends only live in areas where people have easy access to vaccines against rabies and distemper. They are the results of certain levels of commercial appeal involving pet stores, breeders, dog food companies, veterinary medicine, magazines, and books³⁴⁶.

Le nombre nous renseigne aussi : il y aurait environ un milliard de chiens sur Terre, dont moins du quart sont, selon l'Organisation mondiale de la santé (OMS), « dependent and restricted³⁴⁷ » ; plus de sept cent cinquante millions, donc, vivent librement³⁴⁸ – mais à l'arrache –, principalement de déchets humains qu'ils dénichent dans les dépotoirs et dans les rues. L'OMS et le Gouvernement du Canada nous apprennent également que ces mêmes chiens errants sont responsables de 99 %

344. Jean-Pierre Digard, *L'homme et les animaux domestiques*, op. cit., p. 199.

345. *Ibid.*, p. 185 ; il souligne.

346. Raymond et Lorna Coppinger, *What Is a Dog?*, op. cit., p. 20.

347. Raymond Coppinger et Mark H. Feinstein, *How Dogs Work*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015, p. 9.

348. Il faut faire attention avec cette impression d'où émane une bonne dose d'anthropomorphisme : affirmer que les animaux sont *libres*, c'est oublier que ceux-ci obéissent à toutes sortes de règles que nos sens ignorent.

des cas de rages dans le monde, maladie qui tue quelque soixante mille personnes bon an mal an³⁴⁹, et qui coûte huit milliards de dollars US chaque année à l'humanité³⁵⁰.

Le meilleur ami de l'homme représente donc une minorité qui jouit de conditions de vie généralement heureuses – bien que contraignantes, pour ne pas dire castrantes –, ce qui permettrait d'affirmer que plusieurs de ses représentants « in contemporary American society are in many ways left with nowhere to be dogs – in a “no dog's land,” one might say³⁵¹ », affirme Armbruster.

Et en ce sens *Canis familiaris* le rend bien à *Homo sapiens* : aux États-Unis, par exemple, ce sont quatre millions sept cents milles personnes qui ont été mordues par un chien en 1994, dont huit cents milles assez sévèrement pour recevoir un traitement médical³⁵². Qui aime bien châtie bien : grosso modo, mille Américain·e·s se présentent chaque jour aux urgences à cause de leur *best friend* ! Au Québec, il est estimé que quelque cent soixante-quatre milles morsures canines se produisent annuellement, dont plus du quart sont infligées à des enfants de moins de douze ans ; dans 45 % des cas la (ou les) blessure(s) fu(ren)t assez sérieuse(s) pour obliger à une consultation médicale³⁵³. On sait également que 51 % de ces morsures proviennent de l'animal de la famille. Et toujours dans la Belle Province, sept personnes sont mortes des suites d'une attaque de chien(s) depuis 1988, je reviendrai d'ailleurs brièvement sur quelques-uns de ces cas tragiques à l'instant.

Les chiens au Québec n'ont pas (encore) d'histoire

349. Gouvernement du Canada, « Surveillance de la rage », 14 février 2018, <https://www.canada.ca/fr/sante-publique/services/maladies/rage/surveillance.html> (consulté le 3 février 2022).

350. Organisation mondiale de la santé, « Rage », 19 janvier 2023, <https://www.who.int/fr/news-room/factsheets/detail/rabies> (consulté le 3 février 2023).

351. Karla Armbruster, *loc. cit.*, p. 120.

352. Ricky L. Langley, « Human Fatalities Resulting from Dog Attacks in the United States, 1979–2005 », *Wilderness and Environmental Medicine*, n° 20, 2009, p. 19. [19-25]

353. *Rapport final* du Comité de travail sur l'encadrement des chiens dangereux, août 2016. Ce comité fut présidé par le ministère de la Sécurité publique (MSP), et formé de représentants du ministère des Affaires municipales et de l'Occupation du territoire (MAMOT), du ministère de l'Agriculture, des Pêcheries et de l'Alimentation (MAPAQ), de l'Union des municipalités du Québec (UMQ), de la Fédération québécoise des municipalités (FQM) et de l'Ordre des médecins vétérinaires du Québec (OMVQ).

Toute personne tapant « chien au Québec » – ou quelque chose s’y rapprochant – dans un moteur de recherche sera vite confrontée à la rareté des résultats³⁵⁴. Du côté des bibliothèques savantes, on tombera d’entrée de jeu sur l’article « “Vos chiens ont plus d’esprit que les nôtres” : histoire des chiens dans la rencontre des Français et des Amérindiens » de Denys Delâge (2005), dont plusieurs passages ont été repris l’année suivante dans un second article, « Microbes, animaux et eau en Nouvelle-France », qui, comme son titre l’indique, vise à entamer « l’histoire de l’environnement [...] en suivant trois pistes³⁵⁵ ». Bien que le présent chapitre veuille contribuer à la production d’un savoir canin situé, il ne faut non plus voir dans les pages qui suivent la prétention de constituer une telle histoire, loin de là. Il s’agit plutôt d’une tentative incertaine – traduite notamment par la forme interrogative qui tient lieu de titre audit chapitre – de retracer quelques-unes des grandes lignes, par l’entremise de lectures au choix forcément arbitraire, de l’immense récit censé fournir un début de réponse à la question qui ne sera jamais épuisée : *Qu’est-ce qu’un chien ?* Certaines voix m’ont semblé plus porteuses que d’autres (les Coppinger, Franco, Digard, Baratay, notamment) parce qu’elles m’auront fourni, au-delà des connaissances sur *Canis familiaris* qu’elles apportent, une manière de pensée. Les ouvrages de Raymond et Lorna Coppinger arrivent ainsi au premier rang parce qu’ils explorent plusieurs errances de langage pour se faire entendre, et ce pari est constitutif de mon propre parcours : j’aimerais suggérer que les idées reçues, même les plus erronées, finissent aussi par parler. Parallèlement, puisque mon terrain (de jeu) est le théâtre, il semble aller de soi que la fiction y occupe une place centrale.

354. Deux titres liés à une figure mythique du Québec d’hier surgiront au départ de cette recherche : le lutteur Maurice « Mad Dog » Vachon (1929-2013). D’une part, *Une vie de chien dans un monde de fous* (Guérin, 2013), biographie rédigée par le principal intéressé en collaboration avec Louis Chantigny ; d’autre part, *Mad Dog. The Maurice Vachon Story* (ECW Press, 2017), que signent Bertrand Hébert et Pat Laprade.

355. Denys Delâge, « Microbes, animaux et eau en Nouvelle-France », *Globe*, vol. 9, n° 1, 2006, p. 113 ; je souligne.

Et lorsque je m’y rends, au théâtre,, je vois souvent les annonces d’un agent immobilier qui pose régulièrement avec son lévrier whippet. Dans le cadre d’un cours de « théorie du spectacle vivant » que j’ai eu la chance d’enseigner à l’Université d’Ottawa, une étudiante a rédigé son travail final sur Iggy Joey, « a supermodel in the dog world³⁵⁶ » qu’il n’est pas rare d’apercevoir dans plusieurs publicités de voitures, notamment³⁵⁷. La compagnie téléphonique avec laquelle je fais affaire porte peut-être le plus populaire de tous les noms de chien, sans compter que d’autres entreprises du même type optent plutôt pour une kyrielle d’animaux afin d’illustrer leurs campagnes promotionnelles. Depuis peu, une pharmaceutique américaine utilise même un chihuahua coiffé d’un chapeau de fête pour promouvoir son vaccin contre la covid-19. N’oublions pas, à cet effet, que les chiens auront permis à leurs propriétaires, lors des deux couvre-feux qu’a connus le Québec durant cette pandémie, de sortir au-delà des heures imposées par les autorités et de se trouver à l’extérieur de chez eux pour leur permettre aux toutous de faire leurs besoins.

De plus, lorsque je souscris à une assurance habitation, l’une des premières questions qu’on me pose, c’est si je possède un chien alors qu’aucun autre animal de compagnie n’est évoqué. Les célibataires sont également catégoriques : puisqu’il provoque les échanges, le chien constitue un excellent moyen pour rencontre l’âme-sœur³⁵⁸.

En ce qui a trait aux « vrais » chiens, d’ailleurs, il n’est probablement pas un seul jour où, lors d’un déplacement, je n’en croise pas plusieurs, grands ou petits. Cette omniprésence est sans doute la même qu’évoquait une vieille amie qui, nouvellement installée à Toronto, m’a un jour lancé : « Il y a des chiens partout ! » Certes, ils sont partout à Montréal aussi... mais en même

356. Iggy Joey, « Fashion Icon, Lifestyle Enthusiast », <https://iggyjoey.com/about> (consulté le 22 mars 2022).

357. J’ose ici : n’est-ce pas parce à cause de sa forme, sans compter qu’il a le poil ras, que le whippet est particulièrement populaire pour être associé à toutes sortes de produits, comme s’il y avait là quelque rémanence des (très) maigres mannequins supposés, depuis trop longtemps, donner le ton en matière de beauté ?

358. Cette réalité est au cœur de *Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me* d’Angela Konrad, dont il sera question au chapitre 6.

temps leur espace est très limité, c'est-à-dire qu'on les retrouvera presque toujours à environ un mètre de leur propriétaire, à moins bien entendu que le ménage se trouve dans un de la soixantaine de parcs à chien qui peuplent la métropole québécoise depuis 1976³⁵⁹. Ces lieux d'« accommodements raisonnables » (le site de *L'Actualité*, encore) permettent donc aux maître·sse·s de chiens de laisser leur animal en « liberté », puisqu'ils constituent les seuls lieux publics de tout le territoire municipal où *Canis familiaris* peut se trouver sans laisse. Cette ubiquité en est donc une toute relative dans la mesure où chaque chien montréalais – et cela n'a rien de propre à la métropole québécoise – doit se trouver en la présence d'un humain pour se déplacer. Ce type de présence apparaît d'autant plus particulier qu'il contraste nettement avec l'omniprésence de chats qui eux aussi pullulent, mais impunément, et en ce sens semblent bénéficier de la même latitude que les mouffettes et les ratons laveurs qu'on apercevra volontiers si on se promène lorsque la noirceur est tombée, ou encore que les écureuils encore plus nombreux le jour qui captivent les touristes et horripilent la gent locale. Et il ne s'agit là que des mammifères ; les oiseaux, eux, sont non seulement partout, mais en plus, ils sont de plus en plus bruyants en milieu urbain, ont confirmé plusieurs études, et l'on sait que quand les cigales se mettent elles aussi à chanter, il n'est pas rare qu'on n'entende plus rien d'autre à la ronde !

Voilà également un rappel : ce qu'on appelle la nature doit être compris non seulement en termes d'abondance, mais aussi de diversité ; si ce qui compose notre environnement immédiat n'est constitué que de quelques espèces animales et végétales qui prospèrent principalement en compagnie de l'humain, il y a lieu de sérieusement se questionner à propos de la « disparition » de la nature, et surtout à propos de qu'on entend généralement par ce terme. Un tel constat s'applique

359. Le tout premier a vu le jour à Westmount (Jacinthe Tremblay, « Les parcs à chiens, une histoire d'humains », *L'actualité*, 24 juillet 2010, <https://lactualite.com/societe/les-parcs-a-chiens-une-histoire-dhumains/>, consulté le 10 février 2022).

aux canidés qui composent notre milieu – et notre imaginaire – puisque contrairement à tellement d'autres espèces qui s'éteignent à un rythme effarant, pour les chiens autant que pour les coyotes ou les loups, il n'est pas question de raréfaction. C'est donc plutôt à des déplacements d'accent qu'on assisterait, et c'est en ce sens qu'un examen des canidés en particulier m'apparaît en ce moment des plus pertinents.

J'aimerais en effet y voir, plus encore qu'un contexte de comparaison, un champ d'étude aux flux nombreux et variés permettant un travail différentiel qui se déploie autant dans le jeu des apparences que dans la présence d'acteurs aux visages multiples : d'une part, donc, des considérations liées à l'espèce, particulièrement pressantes dans une époque extrêmement secouée par la crise des différences ; d'autre part, cette tension incessante entre proximité et distance, entre ce chien qu'on pense connaître mais qui pourtant nous échappe constamment, et un loup en train de se refaire une image, les deux toujours au croisement d'espaces que leurs habitats, passages et rencontres rendent d'autant plus fertiles. Tout cela dans le but d'éclairer ces *dangerous crossings*, pour reprendre les termes de Claire Jean Kim qui veut repenser le rapport entre race, espèce et nature. Et en ce sens il m'apparaît primordial d'étudier en quoi la réalité québécoise est *et* n'est pas au diapason d'autres situations relativement à ces questions.

Montréal, P.Q.

Ce sont assurément le chien, le coyote et le loup, tous les trois du même genre (*canis*), qui en termes d'animaux retiennent le plus l'attention à Montréal au moment où j'élabore ce projet. Les effets de leur présence font chaque fois surgir des paradigmes identitaires tels que la race ou le territoire, le tout dans une optique nécessairement politique au cœur de laquelle la question de la sécurité revient comme une préoccupation de premier ordre.

En 2017, la ville de Montréal menace d'expulser quelque cinq cents pitbulls de son territoire suite à une attaque mortelle. D'ici à ce que cette mesure exceptionnelle soit mise en application, on distribue des factures salées aux contrevenants qui n'ont pas dûment enregistré leur animal. Un cas en particulier a défrayé les manchettes en ce sens : un itinérant a été mis à l'amende jusqu'à ce qu'on effectue des analyses sur son chien pour conclure, grâce à quelques traits physiques ou génétiques, qu'il ne s'agissait pas d'un pitbull. La frontière est trouble entre les différentes races canines, et l'apparence physique des animaux concernés est a priori le premier critère pour les admettre ou non sur le territoire montréalais.

La question raciale (au sens large) est réactivée, selon certaines tendances déjà vues ailleurs, notamment le recours à des normes scientifiques pour établir des critères discriminatoires, aussi la projection d'une victime émissaire, considérée comme seule responsable de sa mise à mort (réelle ou symbolique). Parallèlement, surtout dans la capitale mais dans d'autres régions de la province – notamment sur la Côte-Nord où on aura élu un chef dont le surnom est « Rambo », ne l'oublions pas –, a pris une ampleur relative – afin de s'effacer significativement – la Meute dont le site, intitulé « La Tanière³⁶⁰ », accueille en ces termes ses visiteurs et visiteuses³⁶¹ :

*Nous n'attaquons pas
Nous ne menaçons [sic] pas
Nous protégeons et défendons
Nos valeurs
Nos droits
Notre liberté
Notre sécurité
Ainsi que les
fondements de notre Nation
Afin que l'avenir
de nos enfants
ne se retrouve pas
entre les mains
de l'islam radical pro-charia.
Nous sommes... La Meute*



360. La Meute, « La Tanière », 2005, <https://www.lameute-officiel.org/la-taniere> (consulté le 6 septembre 2017).

361. Il est à noter que certaines sections du site requièrent une inscription, notamment la rubrique « Islam » qui semble fournir un portrait de cette religion.

Divisée en « clans », ce qui n'est pas sans rappeler la structure du mouvement scout – d'autant que son message revêt des préoccupations d'ordre religieux qui visent à s'inscrire en réaction à une autre *pratique* religieuse –, la Meute se dresse et prend donc parti contre quelques loups solitaires réputés potentiellement dangereux, menace qui, elle, est alimentée par l'air du temps beaucoup plus que par des données scientifiques. Contre cette menace qui fait pourtant peu de victimes par rapport aux principales faucheuses de notre temps, le groupe se présente comme un organisme de prévention, ce que veut rappeler son site Internet très noir avec, toujours en arrière-plan, les yeux perçants d'un animal guettant le visiteur, tel un avertissement aux accents orwelliens : *La Meute vous regarde*. Le loup, en d'autres mots, prend ici les caractéristiques d'un animal surtout bienveillant – quoiqu'impitoyable au besoin... seulement si on le provoque.

Le débat autour des pitbulls aurait contribué à la victoire de Valérie Plante, en novembre 2017, suivant sa promesse de lever l'interdiction de posséder ces chiens apparemment plus dangereux que les autres. Enfin, toujours dans la métropole québécoise, la Wolf Pack Street Patrol arpente les rues afin de venir en aide aux sans-abris autochtones pendant que le groupe éponyme, La Meute – dont la mission est de « défendre nos valeurs et nos droits dans le respect et la dignité³⁶² » –, s'invite jusque dans la politique provinciale. Dans ces deux cas se trouve au centre un animal toujours prêt à attaquer, le loup pour les bonnes raisons, le pitbull pour les mauvaises ; *lupus*, ici, s'en prend à l'étranger (dangereux) alors que *canis* menace son entourage immédiat (inoffensif).

De race et d'espèce

362. La Meute, <https://www.lameute-officiel.org/> (consulté le 2 avril 2018).

Montréal, arrondissement de Rivière-des-Prairies–Pointe-aux-Trembles, le 8 juin 2016 : une femme de 55 ans qui se trouve chez elle, Christiane Vadnais, est mortellement attaquée par le chien de son voisin. L'événement, sans surprise, a fait grand bruit dans les médias, mais aussi dans l'arène politique. Quelques mois plus tard, le ministre de la Sécurité publique de l'époque a présenté, à l'Assemblée nationale, le projet de loi n° 128 « visant à favoriser la protection des personnes par la mise en place d'un encadrement concernant les chiens³⁶³ », c'est-à-dire en interdisant de son territoire les « chiens réputés potentiellement dangereux » :

1. les pitbulls, dont les pitbulls terriers américains, les terriers américains du Staffordshire et les bulls terriers du Staffordshire ;
2. les rottweilers ;
3. les chiens issus du croisement entre l'un des chiens visés aux paragraphes 1 ou 2 et un autre chien ;
4. les chiens hybrides issus du croisement entre un chien et un canidé autre qu'un chien ;
5. les chiens dressés à des fins de protection, de garde, de combat ou d'attaque.

L'affaire devenait un élément important, voire déterminant de la campagne électorale municipale qui allait permettre d'élire la toute première femme à la tête de la métropole québécoise. Si le décès de Vadnais a autant remué la sphère sociale à l'époque, c'est sans doute moins à cause de la dimension tragique de l'histoire, que parce que l'animal en question était de type pitbull. À Montréal, le maire sortant s'était alors empressé d'interdire ces chiens sur l'ensemble du territoire de sa ville³⁶⁴, et sur l'ensemble du territoire québécois de nombreuses municipalités avaient adopté toutes sortes de mesures. Au niveau provincial, le projet de loi du gouvernement libéral de l'époque contenait une annexe définissant les « chiens réputés potentiellement dangereux ».

363. La loi est toujours en vigueur.

364. « Faire campagne pour bannir certaines races de chiens comme les pitbulls en 2017, « ça a été une erreur, » a reconnu l'ancien maire, qui tente un retour en politique », pouvait-on lire pendant la campagne de 2021 (Jérôme Labbé, « Denis Coderre ne fera pas campagne contre les pitbulls cette année », Radio-Canada, 27 septembre 2021, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1827367/ensemble-montreal-plateforme-electorale-reglementation-animale>, consulté le 30 janvier 2022). Notons par ailleurs que depuis, souvent les publicités des élections font état des animaux de compagnie comme élément de première importance pour ce niveau politique.

La présente thèse n'a bien entendu par pour objet de résumer l'ensemble de cette situation complexe – dont Stephanie Eccles a rendu compte dans son mémoire de maîtrise au titre révélateur : *The Precarity of Pitbull-type Dog Life. A Case Study of Contested Companionship in Montréal, Quebec* (2018). S'il m'apparaît pertinent d'évoquer cet événement, c'est parce que dans plusieurs (non-)réactions et discours semblent se dégager des éléments liés au « racisme canin³⁶⁵ » dont traite Claire Jean Kim dans *Dangerous Crossings* (2015), ainsi que certains réflexes sociaux concernant les chiens. Encore une fois, il ne s'agit pas ici d'analyser l'affaire Vadnais en détails, mais bien de voir ce que ce cas en particulier peut nous dire sur *Canis familiaris* en général.

En 1986 entrait en vigueur la Loi sur la recherche des causes et des circonstances de décès. Depuis, sept décès causés par des morsures de chien sont survenus au Québec, apprend-on dans un document produit par le Bureau du coroner dans le sillage de la mort de Christiane Vadnais et des consultations publiques qui s'ensuivirent. Excepté cette dernière qui était âgée de 55 ans au moment du drame, toutes les victimes avaient cinq ans ou moins. Il faudra également retenir, au sujet de ces six décès d'enfants :

- qu'il y avait trois garçons et trois filles ;
- qu'aucun des enfants décédés n'était sous la surveillance d'un adulte au moment de l'attaque ;
- que quatre des enfants s'étaient approchés d'un chien attaché ;
- que dans un autre cas, un chien en liberté a mordu l'enfant avant de l'amener près d'un autre chien attaché ;
- que dans le dernier cas, un chien en liberté a mordu le bébé laissé dans un siège au sol ;
- enfin, que dans cinq de ces six décès d'enfants, les chiens impliqués étaient des huskys ou des malamutes, croisés ou non³⁶⁶, tandis que dans le sixième cas, la race des chiens impliqués n'est pas précisée.

À la lumière de ces quelques données, une question se pose : pourquoi est-ce le seul cas Vadnais qui a alimenté une telle réaction à la fois médiatique, sociale et politique ? Parce qu'il ne s'agissait

365. Claire Jean Kim, *op. cit.*, p. 273.

366. Dans le premier cas on apprend qu'il s'agit d'un croisement avec un berger allemand, dans le second on dit seulement « berger ».

pas d'enfants, victimes en quelque sorte « naturelles » qu'on identifie volontiers, dans la majorité des rapports, à des proies faciles, presque « naturelles » face au caractère « sauvage » des chiens concernés ? Car c'est un fait, les humains les plus à risque de se faire mordre par des chiens sont les enfants, puis les personnes âgées³⁶⁷. Ou est-ce plutôt une question de territoire ? Car dans la plupart des cas, c'est l'enfant qui aurait provoqué la riposte en s'approchant de l'animal dont on n'hésite pas à décrire, toujours dans les rapports des coroners, le caractère déjà contrarié, comme si alors sa vraie nature, contrainte par des conditions inappropriées de garde, constituait une excuse plutôt qu'une menace. En ce sens, il faut assurément entendre quelque référence au mouvement, voire à l'intrusion sur un territoire donné : si on exclut le bébé (de vingt-deux jours), les enfants décédés se seraient tous trouvés sur le territoire du chien – alors que Vadnais, pour sa part, était chez elle.

Demeure, bien entendu, la question de la race de l'animal³⁶⁸. Quand on sait que deux des décès sont survenus en 1988 à quelque quatre mois d'intervalles³⁶⁹, et qu'il s'agissait dans les deux cas du même type de chiens, ne faut-il pas se surprendre qu'un projet de loi n'ait pas émergé à ce moment-là ou avant 2018... d'autant que pendant ces trois décennies, sauf dans un cas où la race

367. « Le 9 juin 2016, le gouvernement du Québec a exprimé son intention de créer le Comité de travail sur l'encadrement des chiens dangereux. Celui-ci est présidé par le ministère de la Sécurité publique (MSP). Il est formé de représentants du ministère des Affaires municipales et de l'Occupation du territoire (MAMOT), du ministère de l'Agriculture, des Pêcheries et de l'Alimentation (MAPAQ), de l'Union des municipalités du Québec (UMQ), de la Fédération québécoise des municipalités (FQM) et de l'Ordre des médecins vétérinaires du Québec (OMVQ). » (Comité de travail sur l'encadrement des chiens dangereux, *Rapport final*, 13 juin 2018, p. 4. Ledit rapport contient d'importantes informations sur les incidents liés aux chiens.)

368. Et que dire de celle des propriétaires des chiens...

369. Suite aux deux décès survenus en 1988, on lira par exemple que le médecin légiste « a été frappé par la similitude des deux cas. On avait affaire, dit-il, à des animaux de la même espèce et qui étaient gardés dans un même environnement non le plus adéquat pour un type de chien qui est avant tout un animal demandant une forte activité physique. Le docteur s'expliqua en disant que cette espèce de chien dite sportive a en plus pour caractéristique d'être très près de ses origines, c'est-à-dire que c'est un animal que l'on a sélectionné pour un but très particulier soit son aptitude à la course. On a gardé un animal qui est davantage de type sauvage, beaucoup plus près de ses origines. Ces chiens de traîneau, souvent apparentés au loup, ont conservé ce que l'on peut appeler de nombreux instincts, dont celui de la chasse. [...] Leur comportement décrit par les témoins est tout à fait caractéristique du comportement de chasseur de ces animaux qui sont quand même, il ne faut pas l'oublier, des carnivores ». (Bureau du coroner du Québec, *Les décès causés par des morsures de chien. Bilan des rapports du coroner*, version révisée, 22 mars 2018, p. 18) Tout un amalgame, on en conviendra !

n'a pas été précisée, il s'agissait chaque fois de chiens huskys ou malamutes ? Ou est-ce parce que ces chiens *ressemblent* au loup que les gens ont d'emblée le sentiment qu'ils sont plus « sauvages » ? Toujours est-il que dans les deux cas survenus en 1988 (qui concernent des chiens de type husky, faut-il le mentionner) – qui sont à l'origine de l'extrait que je viens de citer –, c'est la soi-disant dangerosité du pitbull que le coroner évoquera pour condamner toute association liée à la race et ainsi considérer l'environnement de vie déterminant des chiens dangereux :

Certaines municipalités ont éliminé sur leur territoire certaines races de chiens et plus particulièrement le « pit bull ». On a agi de la même façon dans d'autres provinces du Canada et dans plusieurs états américains. Cependant, la plupart des experts que j'ai entendus ou lus ne le recommandent pas.

Ils disent que bannir une race de chiens ne sert qu'à contourner le problème en amenant les propriétaires irresponsables à se procurer une autre race de chiens qui deviendra une nouvelle menace pour les autres animaux et les humains. Je tiens à souligner en passant que les deux décès dont j'ai parlé dans ce rapport n'ont pas été causés par des « pit bull ». Je crois que si ces chiens sont pour la plupart très dangereux, c'est qu'ils ont été dressés pour l'être³⁷⁰.

On comprend aisément, à l'aide du premier paragraphe du rapport du coroner, que celui-ci utilise le cas le plus connu, à notre époque, de « loi visant la race » (BSL, en anglais, pour « breed-specific legislation³⁷¹ ») pour avancer qu'un tel comportement discriminatoire à l'égard de certains types de chien est problématique. Il n'en demeure pas moins que son commentaire, dans le second paragraphe, bien qu'il se veuille une précision, ne fait que brouiller les pistes et dirige l'attention vers les pitbulls – même si ceux-ci n'ont rien à voir dans cette affaire – plutôt que vers les deux malamutes ici concernés. Rappelons aussi que depuis 1987, le pitbull représente « the most dangerous dog in America³⁷² », et cela devient manifeste au Québec lors de l'attaque mortelle de Vadnais, d'où l'importante polarisation des prises de positions sur ce drame.

370. Bureau du coroner du Québec, *op. cit.*, p. 26.

371. Fait révélateur : une recherche avec cette expression fait invariablement apparaître des images de chiens de type pitbull.

372. Claire Jean Kim, *op. cit.*, p. 272.

Or la race de l'animal n'est peut-être pas la seule donnée à l'œuvre ici. Outre le fait que le chien dangereux s'appelait Lucifer – difficile de trouver un nom plus prédestiné... – et qu'il aurait montré à plusieurs reprises des comportements hautement problématiques – au point que son propriétaire lui faisait apparemment porter une muselière, même à l'intérieur de son domicile³⁷³ –, n'oublions pas qu'il appartenait à un homme noir – ayant lui-même eu à plusieurs reprises des démêlés avec la justice. Si j'insiste sur cette donnée, c'est parce qu'elle serait intimement liée, selon Kim, à la mauvaise presse que les chiens de type pitbull se seraient mis à avoir aux États-Unis à partir des années 1980, et plus précisément « when young Black men in blighted urban areas took up dogfighting », alors que ces mêmes chiens étaient auparavant « cherished as family companions because of their mild temperament and loyalty » au point d'incarner l'« all-American family pet³⁷⁴ » ; rappel que plusieurs races de chien ont eu leur période de gloire... mais aussi de déchéance, et que ces moments historiques, comme je l'écrivais plus haut, montrent à quel point l'espèce canine n'a cessé d'être un produit, conçu en tant que commodité, qui est le résultat d'une action par l'humain sur l'animal.

Voici plusieurs des questions que Claire Jean Kim explore dans le chapitre « Michael Vick, Dogfighting, and the Parable of Black Recalcitrance » de son essai cité plus haut, chapitre dont le point de départ est l'inculpation du célèbre footballeur afro-américain pour maltraitance de chiens destinés au combat. À cet effet, elle soutient que

rather than seeing race as « a factor » in the story – as a discrete variable that can be disaggregated from other relevant « factors » – we should instead understand race as constituting the very cultural frame through which the story came to be read. What was at play was not only « racism » in the sense of anti-Black animus but « race » in the sense of a taxonomy of bodies and a set of enduring, structured meanings about these bodies³⁷⁵.

373. C'est d'ailleurs, avec raison, un des principaux arguments des gens s'opposant aux lois visant la race.

374. Claire Jean Kim, *op. cit.*, p. 272.

375. *Ibid.*, p. 254.

Kim n'est certes pas la seule à offrir des lectures croisées du traitement des Noirs et des animaux, pensons par exemple au désormais classique essai *The Dreaded Comparison* de Marjorie Spiegel (1989) qui a inspiré la campagne *Are Animals the New Slaves ?* de PETA en 2005³⁷⁶. Et avec *Afro-Dog*, Bénédicte Boisseron « seeks to bring attention to how much the dog has been atavistically conditioned, throughout history, to engage with the black as a racialized being³⁷⁷ » ; ce phénomène, aux États-Unis notamment, est déjà bien documenté. Or si on doit admettre, toujours avec Kim, que les animaux « are often raced in the national imaginary to register the sense of threat they pose », il faut également se demander si, au Québec, voire au Canada³⁷⁸, « the pit bull is now raced Black³⁷⁹ » comme chez nos voisins du Sud. Cette question revêt une importance particulière dans le cas de la mort de Christiane Vadnais puisque le propriétaire de Lucifer, Franklin Junior Frontal, est un homme noir, de surcroît connu de la justice. L'absence d'études à ce sujet m'empêche, du moins à ce point-ci, d'affirmer si oui ou non les réactions face à cette attaque ont été alimentées en partie par le portrait de Frontal, donc de conclure que, dans ce cas précis, « race, which borrows from species, gives back to it³⁸⁰ », ou s'il s'agissait, en termes de réactions, d'un autre – et non le moindre – cas de « pit bull panic³⁸¹ ». Il s'agit peut-être aussi des deux phénomènes.

Dans tous les cas, il importe de souligner à quel point la définition même de pitbull a joué un rôle important dans le traitement de cette affaire et au-delà : non seulement le coroner responsable d'enquêter sur le décès de Vadnais n'a pas manqué d'envoyer un échantillon d'ADN dans un

376. N'oublions pas que Spiegel avait alors accusé PETA de vol de droit d'auteur.

377. Bénédicte Boisseron, *Afro-Dog. Blackness and the Animal Question*, New York, Columbia University Press, 2018, p. xxiii.

378. De telles études pour le Canada, dont *Animal Metropolis* constitue peut-être la première somme, manquent cruellement, et en ce sens la bibliographie du mémoire de Stephanie Eccles se veut révélatrice : les ouvrages qu'elles utilisent ne concernent jamais le pays.

379. Claire Jean Kim, *op. cit.*, p. 272.

380. *Ibid.*

381. Judy Cohen et John Richardson, « Pit Bull Panic », *Journal of Popular Culture*, vol. 36, n° 2, novembre 2002, p. 285-317.

laboratoire de l'État de Washington afin de déterminer la race de Lucifer, mais plusieurs Montréalais·es ont dû contester, devant les tribunaux, les contraventions qui leur avait été imposées à la suite de l'entrée en vigueur du règlement contre ces chiens, en particulier dans la métropole. Il y a là un rappel que plusieurs catégories de l'esprit sont souvent volontairement laissées floues, comme le suggère Ghassan Hage au sujet des classifications islamophobes :

Racists have always managed to be exceptionally efficient specifically by being vague. It could even be said that vagueness, empirical « all-over-the-placeness », contradiction, blocking-of-the-obvious, and even sometimes a totally surrealist grasp of reality, are the very conditions of possibility of the maximal efficiency of racist practices³⁸².

Voilà exposé, une fois de plus, le pouvoir de la métaphore, nouvelle confirmation que les animaux en général – et le chien en particulier – permettent de constamment louvoyer entre une imagerie positive et une négative, comme dans le cas de Trump et du chien Conan évoqué plus haut.

Le chien : un loup pour l'homme³⁸³ ?

Plus tragique encore que le récit de ces morts troublantes, il y a aussi cet « oubli » : comme je l'écrivais au début de la présente section, sept personnes sont décédées suite à une attaque canine au Québec – et non six. Ainsi, reprenant l'information contenue dans celui de l'AMVQ, le rapport présidé par le MSP a étonnement omis un cas, celui de Sheena Uqaituk, décédée à Puvirnituk (Nunavik³⁸⁴) en 2014. Certains (non-)renseignements contenus dans le rapport du coroner méritent assurément qu'on s'y attarde.

Si la description des blessures de la petite Sheena peut donner froid dans le dos et faire sourciller par le choix de vocabulaire – notamment par l'emploi répété du verbe « manger » pour

382. Ghassan Hage, *Is Racism an Environmental Threat ?*, Cambridge, Polity Press, coll. « Debating Race », 2017, p. 8-9.

383. C'est presque le titre d'une scène de *Transmissions* de Justin Laramée (« Le chien est un loup pour l'homme »).

384. Ce toponyme n'existerait pas non plus, selon mon traitement de texte.

faire état des actions du chien sur le corps de l'enfant –, on doit également s'étonner que les circonstances de son décès soient établies à partir du seul témoignage, apparemment tout à fait recevable, d'un ami « de son âge » – la victime, je le rappelle, venait d'avoir quatre ans³⁸⁵. À plus d'une reprise on fait d'état d'un (puis deux) chien(s) « féroce(s) » dont on ne saura que le fait qu'il(s) étai(en)t attaché(s). Aussi sera-t-il consigné par le coroner que la petite les aurait provoqués en leur lançant des roches et en s'approchant de l'un deux ; c'est ainsi qu'« il est évident que Shauna [*sic*] Uqaituk a involontairement causé sa perte » car « [l]'un d'eux l'a agressé [*sic*] sauvagement lorsqu'elle a été à sa portée³⁸⁶ ».

C'est peut-être un simple oubli³⁸⁷ si le cas Uqaituk est omis dans les statistiques – jusqu'à ce qu'une « version révisée » du bilan soit produite –, d'où la divergence de nombre dans plusieurs documents liés aux décès causés par des morsures de chien. À son tour, le vocabulaire peut étonner. Aussi faut-il mentionner que dans le cas survenu au Nunavik, il n'y a aucune mention de la race du chien³⁸⁸. Est-il possible de suggérer que cette donnée soit déjà (inconsciemment) inscrite dans l'identité de la petite victime ? Certes, pour tous les autres cas d'attaques d'enfants, on assiste à une fascination constante pour la question raciale : bien qu'on reconnaisse, d'un côté, que les conditions de garde des chiens impliqués dans les attaques sont le principal facteur de ces attaques et qu'il faut éviter de lier de tels drames à la race de ces bêtes, parallèlement, on ressent constamment le besoin d'insister sur le caractère sauvage de ces chiens en évoquant notamment leurs origines lupines qui se déclinent dans de drôles d'amalgames mêlant aspect physique et comportement. Ainsi, un peu comme pour Kim, « the indelible impression here is pit bull = gang

385. Un autre élément peut surprendre dans le rapport du coroner : on y apprend que l'alcoolémie a été vérifiée sur le corps de la fillette.

386. Bureau du coroner du Québec, *op. cit.*, p. 76.

387. Je suis également tombé, dans le cadre de mes recherches, sur le cas d'un autre enfant tué, mais à cause d'une chaîne ; il y aurait beaucoup à dire sur les limites du corps de l'animal.

388. J'ai tenté d'obtenir cette information en communiquant avec les autorités locales, en vain. Cependant certains articles portant sur l'affaire suggèrent qu'il s'agissait là encore d'un chien de traîneau.

= Black³⁸⁹ », les chiens infanticides du Québec alimentent une formule que je résumerais ainsi : *husky/malamute = traîneau = liberté = instinct = dominance = sauvagerie = carnivores = loup* (il est à noter que la position des termes peut varier). Associer ces paradigmes à une certaine idée du Nord (et ses habitant·e·s) est un pas que je ne peux pas franchir à ce point-ci, cependant il me semble que quelque chose se dessine bel et bien qui tend dans cette direction.

Dans le même ordre d'idées, il s'avère impossible de ne pas mentionner le très ambigu – et souvent méconnu – épisode de la mise à mort d'une bonne partie des *qimmiq* (*chiens*, en inuktitut³⁹⁰) composant le paysage septentrional du Québec et du Canada dans les années 1950, 1960 et 1970, par la Gendarmerie royale du Canada ; avaient alors été assassinées, pour des motifs qui n'ont jamais été éclaircis à ce jour, des milliers de bêtes qui faisaient partie intégrante, et ce depuis des siècles, du mode de vie des populations inuites de ces régions. Le documentaire *Qimmit. A Clash of Two Truths* d'Ole Gjerstad et Joëlie Sanguya (2010) montre comment, les travaux de la commission de vérité et de réconciliation Qikiqtani s'efforcent de faire la lumière sur cette affaire où ne cessent de s'opposer deux versions de l'histoire : d'un côté, les Inuit·e·s témoignant de la perte de tout un pan de leur identité semi-nomade pour habiter dans des communautés créées de toutes pièces par les forces coloniales et souvent animées par l'Église³⁹¹ ; de l'autre, des anciens employés du gouvernement refusant systématiquement de voir dans la tuerie de ces chiens une tentative même déguisée des autorités d'assimiler les peuples nordiques à la culture blanche et à la sédentarité, l'abattage des chiens étant, toujours à ce jour, envisagé comme un acte nécessaire pour stopper l'errance d'innombrables bêtes vivant dans des conditions extrêmement problématiques qui mettaient également en danger les humains qui les entouraient. Si, un demi-siècle plus tard, le

389. Claire Jean Kim, *op. cit.*, p. 273.

390. On peut également parfois lire *qimmit*, *qimmiit* ou *kimmik*.

391. Voir aussi, par exemple : Frédéric Laugrand et Yarich Oosten, « Canicide and Healing. The Position of the Dog in the Inuit Culture of the Canadian Arctic », *Anthropos*, n° 97, 2002, p. 89-105.

mystère n'est pas résolu et que la plaie continue d'être béante, il n'en demeure pas moins que cet événement met en scène, par l'entremise du chien notamment, deux cultures « habitant un même territoire, selon cependant des modes différents d'occupation », pour reprendre la juste formulation de Pierre L'Hérault au sujet de l'espace social *et* théâtral, L'Hérault qui ne manquait d'ailleurs pas d'ajouter : « Et puis il y a cette histoire objectivement commune qui les unit dans un vaste malentendu³⁹² ! »

« Vos chiens ont plus d'esprit que les nôtres³⁹³ »

Même son de cloche du côté du sociologue Denys Delâge qui s'est notamment intéressé aux « Microbes, animaux et eau en Nouvelle-France », dans un article où il reprend, pour la section animale, le contenu de son texte sur le chien dont je viens d'utiliser le titre pour introduire les paragraphes qui vont suivre.

L'histoire du chien au Québec reste à faire et, encore une fois, ce n'est pas le but que s'est donnée la présente thèse même si ces quelques pages constituent une mince contribution à la suite des travaux de Delâge. Le titre de son article de 2006 n'est pas sans rappeler l'essai *Ecological Imperialism* d'Alfred W. Crosby (1986), passage obligé pour l'étude de la colonisation du Nouveau Monde d'un point de vue « naturel », avec des conséquences tout aussi déterminantes, sinon plus, que celles qui résultent de la seule action humaine – même si c'est souvent lié.

Delâge fait le récit de plusieurs dissensions concernant la conception et le traitement de l'espèce canine en Amérique, et il s'agit de voir ici ce que ces dissensions, à travers quelques

392. Pierre L'Hérault, « L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977 », dans Betty Bednarski et Irène Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal/Halifax, XYZ éditeur/Dalhousie French Studies, coll. « Documents », 1997, p. 163.

393. Je reprends ici le titre de l'article de Denys Delâge (« “Vos chiens ont plus d'esprit que les nôtres” : histoire des chiens dans la rencontre des Français et des Amérindiens », *Les Cahiers des dix*, n° 59, 2005, p. 179-215).

discours mais aussi certains silences, peuvent nous dire du rapport que les Occidentaux entretiennent avec *Canis familiaris* et, par extension, avec l'Autre. Pour plusieurs peuples autochtones, le chien constituerait, selon Delâge,

un animal frontière entre le chaos et l'ordre social, entre l'animal et l'humain, entre la femme et l'homme, entre l'allié et l'ennemi, entre l'humain et les esprits, il est à l'origine de la vie et à son terme, nourriture lui-même et pourvoyeur de viande des bois, partageant le même ouragan et coprophage³⁹⁴.

Une telle « position liminale [qui] en fait un exceptionnel intercesseur³⁹⁵ » diffère assez peu du rôle imparti à cet animal dans le monde occidental qui s'est cependant départi, au cours des siècles, de sa part mythique³⁹⁶. On comprend assez aisément comment cette lecture a été établie sur la base de plusieurs témoignages de l'époque. Or il n'est pas indifférent que ces témoignages proviennent d'explorateurs qui étaient aussi missionnaires, hommes d'Église qui appréhendaient la réalité qu'ils découvraient par l'entremise d'une vision judéo-chrétienne qui n'a pas manqué, on le sait, de déformer l'interprétation de plusieurs pratiques – notamment certains rituels vite compris comme des sacrifices, signes d'une alliance avec le diable. Quand cette origine européenne des observateurs n'a pas simplement ignoré le rôle du chien, d'une part à cause la sempiternelle attitude anthropocentrique de l'histoire occidentale, d'autre parce qu'une présence de l'animal en question a été jugée trop prosaïque, elle l'a dénaturée, constat que je dois moi-même émettre à l'égard de certains commentaires de Delâge suivant mes propres consultations auprès de différentes populations autochtones.

Il faut par contre convenir avec lui qu'il s'agit d'une « question essentielle³⁹⁷ » qui (re)place le chien dans une certaine économie, éclairant le rôle non négligeable du rapport inter-espèces qui

394. Denys Delâge, « “Vos chiens ont plus d'esprit que les nôtres” », *loc. cit.*, p. 214.

395. *Ibid.*, p. 215.

396. Attention : à toutes les personnes autochtones à qui j'ai demandé s'il existait des expressions péjoratives dans leur langue, chaque fois je me suis fait répondre par la négative.

397. Denys Delâge, « “Vos chiens ont plus d'esprit que les nôtres” », *loc. cit.*, p. 187.

s'observe, bien que de manière différente, de part et d'autre de l'Atlantique. Il importe également de tenir compte d'un important rapport au religieux qui, chez les Autochtones, situe le chien dans une généreuse cosmologie alors qu'en Occident, et ce même si « l'interaction quotidienne des humains et des chiens est marquée par la proximité et par la promiscuité³⁹⁸ ». Voilà d'ailleurs une autre hypothèse que je désire soumettre ici : à savoir que le chien est *utile*, d'un point de vue moral, pour rappeler à l'humain certains des comportements déviants à condamner : comme la forêt, tel que l'écrit Descola, il ne faut pas qu'il disparaisse complètement pour qu'on ne l'oublie pas³⁹⁹.

Une telle analyse corrobore ce qu'avance James Serpell, c'est-à-dire que « much of the dog's normal behavioural repertoire, its gluttony, sexual promiscuity, olfactory preoccupations, toilet habits, and occasional naked hostility towards strangers and visitors, can be a source of disgust and embarrassment [...]»⁴⁰⁰. » Rappel, certes, de l'ambiguïté dont le chien est porteur, entre Parangon et paria, mais aussi des associations fréquentes entre les animaux et les leurs propriétaires, ainsi qu'entre les façons de traiter les animaux qui deviennent rapidement des motifs d'exclusion. Keith Thomas n'affirme pas autre chose dans *Man and the Natural World* : « Men attributed to animals the natural impulses they most feared in themselves – ferocity, gluttony, sexuality – even though it was men, not beasts, who made war on their own species, ate more than was good for them and were sexually active all the year round⁴⁰¹. » Il est intéressant de rappeler à quel point ces

398. *Ibid.*, p. 214.

399. Dans *Malaise dans la culture*, Sigmund Freud lie les chiens aux sens et comportements considérés comme vulgaires par les sociétés occidentales. Ainsi, puisque *Canis familiaris* n'éprouve aucun dédain à l'égard des excréments ou du vomi, et qu'il pratique l'inceste, en fait un candidat de premier plan pour toutes sortes d'associations psychanalytiques (5^e édition, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002 [1995]).

400. Karla Armbruster, *loc. cit.*, p. 123 ; elle y cite James Serpell, « From Paragon to Pariah. Some Reflections on Dogs », dans James Serpell (dir.), *The Domestic Dog. Its Evolution, Behavior, and Interactions with People*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 252.

401. Keith Thomas, *Man and the Natural World. Changing Attitudes in England, 1500-1800*, Londres, Penguin, 1991, p. 40-41.

qualificatifs ont également souvent permis – et continuent de permettre – d'ostraciser les Autochtones.

Encore une fois, il ne s'agit pas ici de dresser un portrait complet des différences culturelles à l'œuvre lors des premiers contacts entre colonisateurs et peuples autochtones. Mais il faut se souvenir que nos lectures des animaux, et en particulier des espèces qui composent notre quotidien, sont profondément orientées par la religion, et ce à commencer par les interprétations que les missionnaires ont produites des rapports entre les Autochtones et leurs chiens. N'oublions pas, par ailleurs, que plusieurs des appellations et noms scientifiques – nommer, c'est faire exister... mais c'est aussi mettre à distance – sont également issus de contributions de membres du clergé, d'artistes, etc. Et on sait l'importance de la Bible dans cette compréhension chrétienne du monde, livre dans lequel, du début à la fin, les exemples de mentions canines sont là pour rappeler la relative – et changeante – opprobre de l'espèce.

Why Look at (these) Animals? [Pour ne pas conclure]

Dans son essai aux accents certes nostalgiques – les responsables du collectif *Animal Metropolis* l'ont bien fait remarquer –, John Berger décrit le (non-)rapport que les spectateurs qui, visitant un zoo, établissent face à des bêtes d'exposition devenues les seuls monuments de leur disparition, autre paradigme central à la question animale et, plus largement, environnementale. Et un peu dans le même ordre d'idées, quand Joanna Dean, Darcy Ingram et Christabelle Sethna soulignent que deux des textes composant leur ouvrage fournissent « a sense of the ways in which inhabitants of cities in economic decline have turned to nonhuman animals to revive their fortunes via

tourism⁴⁰² », je ne peux m'empêcher de me poser cette question – certes malicieuse, j'en conviens : n'est-ce pas également le cas pour le théâtre, du moins le théâtre au Québec qui, depuis quelques années déjà, accumule les représentations animales, souvent dès les titres des spectacles ? S'agit-il d'un simple effet de mode auquel des programmeurs ou programmatrices, tel·le·s des automates, répondent au diapason ? Il n'y aurait en effet rien de surprenant à ce que le capital symbolique se confonde une fois de plus avec le capital financier.

Mais surtout : que lire dans les nombreuses relations qui se développent entre humains et animaux – et chiens en particulier – dans le théâtre de nos représentations... tout comme dans nos représentations théâtrales ? C'est ce à quoi s'attaquera la seconde partie de cette thèse, en tentant d'établir l'agentivité de chaque animal afin de tracer de nouveaux collectifs dont le cœur est le jeu des relations entre les existants, le déploiement de nouvelles cartographies de l'imaginaire... par moments sans doute aussi troubles que le compagnonnage historique de l'humain et du chien.

402. Joanna Dean, Darcy Ingram et Christabelle Sethna (dir.), « Introduction: *Canamalia Urbanis* », dans *Animal Metropolis. Histories of Human-Animal Relations in Canada*, Calgary, University of Calgary Press, coll. « Canadian History and Environment », 2017, p. 17.

PARTIE II
DU CÔTÉ DU THÉÂTRE AU QUÉBEC

CHAPITRE 4

DE QUELQUES ANIMAUX DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS

Les sentiments des chiens, vous savez,
comptent pour bien peu dans la marche du
monde et les relations entre nations.

– Jacques Ferron,
L'impromptu des deux chiens

De façon générale, le théâtre d'ici s'est assez peu préoccupé des questions liées à la nature et au non-humain, et sa critique encore moins⁴⁰³. En effet, pour chaque pièce ayant la « nature plantée comme un décor⁴⁰⁴ », selon l'heureuse formule déjà citée de Philippe Descola au chapitre 1, combien se déroulent dans un cadre principalement urbain ? Bien qu'il n'existe à ce jour aucune étude substantielle portant sur les espaces investis par la dramaturgie québécoise, tout porte à croire que les réalités domestiques y dominant souvent, au point d'exclure la plupart du temps une espèce de monde extérieur ; la ville n'est jamais loin, le champ est surtout entrevu par la fenêtre de la maisonnée, tandis que la forêt est pratiquement inexistante – du moins, jusqu'à récemment.

En ce sens, il me semble important de rappeler qu'au tournant du XX^e siècle, la littérature poétique et romanesque ne manque pas d'emboîter le pas aux mouvements régionalistes qui se manifestent en France, aux États-Unis et dans le reste du pays. Or « les poètes et romanciers canadiens-français imaginent le terroir non comme paysage, mais comme espace de vie. La nature en elle-même les intéresse moins pour ses particularités physiques qu'en tant que fait culturel, susceptible d'être intégré au grand récit national⁴⁰⁵ », constatent Michel Biron, François Dumont

403. Je l'écris déjà ici afin de reconnaître l'exception notable que constitue la thèse de Pauline Bouchet où celle-ci consacre plusieurs solides passages aux animaux (*La fabrique des voix. L'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000*, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / Université du Québec à Montréal, 2014).

404. Philippe Descola, « Les deux natures de Lévi-Strauss », dans Michel Izard (dir.), *Claude Lévi-Strauss*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », n° 82, 2004, p. 298.

405. Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 194.

et Élisabeth Nardout-Lafarge. Un tel « *retour* à la terre », qui vise notamment à déterrer quelques « figures héroïques du passé (cultivateur, défricheur, colonisateur, etc.) » – autant de figures *intervenant sur* la nature –, n’atteindra cependant pas vraiment le théâtre ; sur les scènes également on assiste parfois à une certaine promotion « d’un “nous” ethnique défini d’abord et avant tout par la langue française et la religion catholique⁴⁰⁶ », sauf que c’est la ville qui constituera, au risque de me répéter, le lieu privilégié de cette timide affirmation. Le théâtre *est*, après tout, un acte urbain.

Il faut également dire que la dramaturgie d’ici prend véritablement son envol au moment où les autres genres littéraires se détournent des valeurs agricoles. Il est d’usage de situer les deux phénomènes autour de 1945⁴⁰⁷, et ce bien qu’une dominance européenne ne cesse pour autant de se manifester au sein des programmations théâtrales jusque dans les années 1970. Toujours est-il que le nationalisme de la Belle Province aura évolué de traditionnel et défensif à nouveau et moderne⁴⁰⁸, alors que 1960 constitue un moment pivot ; avec sa prise directe sur le monde, le théâtre deviendra le véhicule privilégié de ce mouvement d’émancipation, et c’est principalement cette conception de la politique que la critique continue de reconnaître pour cette période engagée longue de plus ou moins deux décennies. En témoigne notamment la parution récente, sous la direction de Gilbert David, de l’ouvrage *Le théâtre contemporain au Québec, 1945-2015* qui ne fait pratiquement aucun cas du non-humain, plaçant généralement l’activité dramatique à la remorque du politique pris au sens le plus restreint. De même, dans leur ouvrage *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Jean Cléo Godin et Dominique Lafon sont catégoriques :

1980 constitue une date charnière aussi décisive que le fut la création des *Belles-Sœurs* en 1968. De jeunes dramaturges proposent alors une écriture nouvelle, en même temps que s’affirme avec éclat un

406. *Ibid.*, p. 195 ; je souligne.

407. Cf. Gilbert David (dir.), *Le théâtre contemporain au Québec, 1945-2015. Essai de synthèse historique et socio-esthétique*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2020.

408. Cf. Yves Vaillancourt, « The Quebec Model of Social Policy, Past and Present », dans Anne Westhues and Brian Wharf (dir.), *Canadian Social Policy Issues and Perspectives*, 5^e édition, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2021, p. 115-144.

théâtre corporel, souvent sans texte publié, mais proposant un intertexte étranger complexe et étonnant. La mise en scène et la scénographie connaissent également un développement spectaculaire, rejetant un peu dans l'ombre comédiens et dramaturges⁴⁰⁹.

En effet, si « tous les critiques sont d'accord là-dessus », ajoutent les deux universitaires, il n'en demeure pas moins que plusieurs aspects de ces nouvelles tentatives, souvent marquées du sceau de l'exploration et de l'éclatement (thématiques et formels) – qu'on qualifiera volontiers de postmodernes –, restent à explorer ; la question de l'animal en est. Encore une fois, Stéphanie Nutting a beau écrire, dans *L'Annuaire théâtral*, que « son survol rapide du répertoire québécois et franco-canadien depuis la fin des années 1960 confirme la prégnance du phénomène zoologique⁴¹⁰ », ce n'est qu'en 2009 que des spécialistes des arts de la scène d'ici se sont intéressé·e·s à cet aspect d'une nature à l'œuvre autour de contrat social incluant le non-humain.

Rappelons-nous, en effet, que l'article de Nutting date d'une douzaine d'années déjà, et que le dossier animal de la revue *Jeu* que j'ai évoqué en introduction a été produit en 2009. Beaucoup plus récemment, un texte de Philippe Manevy, intitulé « Repenser la communauté. La relation interespèces dans trois pièces chorales contemporaines⁴¹¹ », a paru dans la revue en ligne *Zizanie* dont le dossier « Rencontres interespèces et hybridations. L'animal et l'humain » (sous la direction de Fanie Demeule et Marion Gingras-Gagné) reprenait un petit nombre (neuf, en fait) des communications entendues lors du colloque *L'animal et l'humain. Représenter et interroger les rapports interespèces* tenu à l'Université de Montréal du 11 au 13 avril 2018, premier événement d'envergure au Québec, si je ne m'abuse, consacré aux animaux. Or l'article de Manevy, malgré ses nobles intentions, me semble poser au moins deux problèmes de taille : d'une part, bien que

409. Jean Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre. Essai », 1999, p. 9-10.

410. Stéphanie Nutting « L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale », *L'Annuaire théâtral*, n° 50-51, 2011-2012, p. 155.

411. Il y étudie *e* de Daniel Danis (2005), *Agricoles* de Catherine Zambon (2014) et *Habiter les terres* de Marcelle Dubois (2016).

l'auteur y annonce un examen des « relations interespèces », son analyse, tombant dans le piège dénoncé par Jacques Derrida de l'opposition entre l'humain et l'Animal⁴¹², ne fait que très peu *entendre* les différentes espèces à l'œuvre dans son corpus : d'une part, cette dernière catégorie de l'esprit est traitée comme un grand *melting pot*, comme si l'esthétique chorale annoncée dès le titre de l'article finissait plutôt par être un agōn entre les humains d'un côté et les animaux de l'autre, évacuant la singularité de chaque composante animale ; d'autre part, on y fait un usage presque exclusif de sources franco-françaises qui, malgré leur qualité, ne peuvent à être seules rendre compte des « modalités diverses » qu'annonce le résumé du même texte.

Stéphanie Nutting, pour sa part, a beaucoup mieux interrogé certaines particularités liées à différentes espèces, ne serait-ce qu'en identifiant « la prépondérance du chien et des animaux de la basse-cour – notamment la volaille et la vache » dans la dramaturgie (pour adultes) au Québec, et c'est assurément le premier qui, « en tête du palmarès des animaux⁴¹³ », permet de constituer la plus longue liste de pièces contenant des bêtes, du moins pour la période contemporaine. Mais la fréquence, bien entendu, n'est pas tout. Ainsi, autant la présence accrue de l'oiseau, principalement dans le théâtre-femmes⁴¹⁴, mériterait un examen approfondi qui permettrait assurément de dégager plusieurs pistes de lecture essentielles de ce corpus – chose que j'ai commencé à faire par l'entremise d'un court texte paru dans les *Cahiers du Théâtre Denise-Pelletier*⁴¹⁵, réflexion qui sera d'ailleurs abordée en guise de conclusion à cette thèse –, autant le chien s'avère être lui aussi porteur de sens particuliers, que les pages qui suivent s'appliqueront à mettre en lumière, afin de

412. Au chapitre suivant j'é mets un constat similaire au sujet d'*Animaux* d'Alexis Martin, tout comme je reconnais que moi-même j'éprouve de la difficulté à ne pas constamment (re)tomber dans le piège de cette opposition.

413. Stéphanie Nutting, *loc. cit.*, p. 156.

414. Je reprends ici l'heureuse expression de Louise Forsyth dans « Relire le théâtre-femmes. *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, 1997, p. 43-61.

415. Sylvain Lavoie, « Toutes des oiseaux », *Cahiers du Théâtre Denise-Pelletier*, n° 106, automne 2021, <https://www.denise-pelletier.qc.ca/cahiers/cahier-automne-2021/toutes-des-oiseaux/> (consulté le 19 mars 2023).

relever des significations de cette production qui n'a pas toujours reçu beaucoup d'attention de la part de la communauté savante.

La présente étude ne prétend pas à l'exhaustivité, et en ce sens il ne faut surtout pas voir dans cet échantillon la liste complète et définitive de toutes les pièces québécoises proposant un chien comme personnage *principal*. Par exemple, il faudra un jour s'intéresser à la présence canine chez Evelyne de la Chenelière qui en fait systématiquement mention dans presque toute son œuvre, à des degrés divers, mais cependant pas au point, ce me semble, de considérer chacun des chiens comme un élément majeur de ses pièces.

Comme je l'ai mentionné plus tôt, mon enquête ne peut ignorer le florilège « Des chiens et des hommes » constitué par Christian Saint-Pierre, texte qui donne déjà un aperçu de la présence du chien dans la dramaturgie québécoise. Mais faudra-t-il reprocher à Saint-Pierre de parler du chien comme s'il allait de soi ? Il s'agit en tout cas d'un catalogue plus émotif qu'analytique.

Aussi le type de présence de l'animal est-il grandement subjectif, et pour chaque titre analysé ici, il y en aura peut-être autant de laissés pour compte. En effet, il y aurait eu de belles choses à dire sur l'éternel gamin éponyme de l'œuvre de Michel Tremblay, dans *Marcel poursuivi par les chiens* (1992), qui est en cavale après avoir été témoin d'un assassinat. Il n'est pas tout à fait clair qu'il fuie les hommes du meurtrier ou les policiers ; même si sa sœur Thérèse lui explique que les flics ne sont pas des chiens, il est difficile de ne pas lire également dans la peur de Marcel l'écho d'une scène précédente, le garçon s'étant pris d'affection pour Duplessis, le chat des voisins. Or le minet se fera attaquer par le chien Godbout. Le chat sera en quelque sorte ressuscité par les Tricoteuses, ces espèces de fantômes qui accompagnent certains personnages seulement. Duplessis contre Godbout : il y a bien là l'illustration du chassé-croisé entre Joseph-Adélard Godbout (Libéral) et Maurice Duplessis (Union nationale) qui ont été en alternance premiers ministres du Québec entre 1936 et 1959. Ainsi, comme le chat Marcel s'est fait féroce-ment attaqué par un chien

(suivant l'attaque canine à dont le chat a été victime), il va de soi que le gamin craigne aussi d'être poursuivi par des chiens... et pas seulement par des hommes, que ceux-ci soient agents de l'ordre ou gangsters.

Le travail de Castellucci n'est pas passé inaperçu au Québec, et il n'est pas rare qu'on enseigne son *Inferno* dans les écoles de théâtre, spectacle qui s'ouvre avec le créateur se faisant attaquer par des chiens en furie, et que plusieurs praticien·ne·s d'ici ont vu à Avignon en 2008. Dans la même veine, certaines personnes se souviennent du passage, à Montréal en 2002 au Festival de Théâtre des Amériques (FTA)⁴¹⁶, du metteur en scène allemand Frank Castorf avec *Humiliés et offensés*. Dans cette adaptation théâtrale du roman de Dostoïevski se trouvait un chien qui, apparemment non habitué au cri des comédien·ne·s – il s'agissait d'un animal engagé sur place, et non d'une bête ayant accompagné la création depuis les premières représentations du spectacle en Europe –, avait pris peur au point de vouloir se réfugier dans les gradins. Or sa laisse s'était coincée dans le mécanisme du plateau tournant, ce qui avait eu pour effet de retenir sur place la pauvre bête, par conséquent encore plus terrifiée, ce qui rendait l'ensemble hautement anxigène⁴¹⁷. Plusieurs références animales spectaculaires proviennent en fait d'ailleurs, et, en ce sens, le FTA a apporté son lot d'événements *canins* : en 2013, Bennett Miller y a présenté *Dachshund UN* dans lequel pas moins de quarante-sept teckels tenaient les rôles de représentants des pays membres du Conseil des droits de l'homme de l'ONU ; la même année, Thomas Ostermeier y présentait sa version d'*Un ennemi du peuple* dans lequel un chien occupait la scène avec les personnages humains – j'ai assisté à une des représentations mais j'ai tout oublié de la présence de cet animal⁴¹⁸.

416. C'était avant que l'événement devienne le Festival TransAmériques.

417. Je remercie Caroline Gagnon de m'avoir raconté cette riche anecdote.

418. Merci à Claire Legendre d'avoir tenté de me rafraîchir la mémoire. Sans doute dois-je également mentionner, même sans bête au programme, *J'ai pleuré avec les chiens* de la chorégraphe Daina Ashbee qui devait, en 2020,

Il est difficile, voire impossible de déterminer si toutes ces manifestations ont directement influencé les créateurs et créatrices du Québec dans l'élaboration de spectacles mettant en scène des chiens, mais le fait que plusieurs des œuvres que j'étudie dans cette thèse aient vu le jour pendant ou peu après la présentation des productions étrangères que je viens d'évoquer incite à suggérer qu'il y a bien quelque chose de l'ordre d'un écho qui doit être entendu dans ces manifestations. Ou pour le dire autrement : l'animal aura assurément laissé sa trace !

De façons similaire – même si, pour des raisons évidentes, dans ce cas-ci on ne peut pas parler d'émulation –, dans un article intitulé « Ah, l'AnimAl ! » paru dans la revue *Jeu* à la suite du dossier piloté par Hélène Jacques dans le même périodique, le critique Michel Vaïs, avant d'aborder le travail de l'artiste hispano-argentin Rodrigo García (autre figure importante de l'utilisation d'animaux sur scène), viendra

déposer [s]es souvenirs : un rat traversant prudemment la scène de l'Espace Libre pendant un spectacle d'Omnibus (à l'époque où les mimes étaient silencieux...), ou l'étonnant cheval blanc en liberté de la *Medea* mise en scène à Québec par Werner Schroeter pour le Düsseldorfer Schauspielhaus⁴¹⁹.

Dans un cas, un petit animal considéré comme nuisible qui s'invite sur les planches le temps d'une déambulation ; dans l'autre, une imposante bête depuis presque toujours au service de l'humain que l'on met sciemment en scène malgré toutes les précautions que sa présence demande. Ce faisant, Vaïs reprend les termes similaires à ceux dont se sert Nicholas Ridout pour le chapitre « The Animal on Stage » de son essai *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems* (2006), à savoir un rongeur (la souris aperçue dans une représentation de la pièce *The Caretaker*

« met[tre] en scène une célébration rituelle du corps féminin composée de paysages minimalistes [...] où les interprètes oscillent entre les possibles : de l'animal à l'humain, du banal au spirituel, de la douleur à l'extase », spectacle annulé à ce moment-là à cause de la pandémie (<https://fta.ca/archive/jai-pleuré-avec-les-chiens-annulé/> consulté le 25 janvier 2023).

419. Michel Vaïs, « Ah, l'AnimAl ! », *Jeu*, n° 132, 2009, p. 134. La *Medea* du Düsseldorfer Schauspielhaus a été présentée dans le cadre de la quatrième Quinzaine internationale du théâtre de Québec, au printemps 1990. Quant au rongeur, j'ai vérifié : le critique ne se souvient plus de quel spectacle il s'agissait.

d'Harold Pinter au Comedy Theatre de Londres à l'hiver 2001) et un cheval (celui sollicité par Romeo Castellucci dans sa création *Giulio Cesare*, en 1998).

Il me semble que la similitude entre les points de départ de Vaïs et de Ridout n'a rien d'anecdotique. En effet, elle permet de rappeler, si besoin était, que même au grand air le théâtre demeure un art relativement fermé à tout corps étranger⁴²⁰ ; n'est-ce pas le propre des animaux dit nuisibles de parvenir à se faufiler pour s'introduire à peu près partout⁴²¹ ? Dans le même ordre d'idées, il faut convenir que ce sont généralement les espèces avec lesquelles nous entretenons des liens plus familiers qui, moyennant quelque invitation – voire quelque rapport forcé –, se retrouvent sur les planches, cela qu'il s'agisse de productions locales ou de spectacles en accueil ; l'étonnement – ou l'enchantement – n'en est toutefois pas moins grand pour autant.

Au total, ce sont une vingtaine de pièces et spectacles qui composent mon corpus, et les pages qui suivent seront consacrées à les résumer et les analyser avec, comme focus, le personnage canin composant la distribution de chacune de ces manifestations. Je les traiterai en ordre chronologique, après les avoir séparées en deux chapitres : le sixième traite des *vrais* chiens, ceux qui apparaissent sur scène en chair et en os ; le cinquième est constitué de toutes les autres formes de chiens (évoqués, interprétés, rembourrés, que sais-je encore) qui peuplent le théâtre. Plutôt que de donner une attention égale à toutes les œuvres, trois d'entre elles, plus significatives pour mon propos, seront étudiées de façon beaucoup plus importante ; ce choix n'est qu'apparemment arbitraire, comme nous le verrons.

On pourra me reprocher d'avoir peut-être trop cité les différentes œuvres à l'examen, c'est que ma thèse vient palier une autre lacune : plusieurs des objets que j'étudie ici sont inédits, et bien

420. Je remercie Camille Gascon d'avoir nourri ma réflexion à ce sujet.

421. Récemment, Michel Tremblay m'a raconté qu'à la création de sa pièce *Bonjour, là, bonjour* au Centre national des Arts en août 1974, une chauve-souris est sortie de nulle part pendant une représentation, causant tout un émoi au sein de la distribution !

qu'ils ne soient pas impossibles à obtenir – en témoigne la facilité que j'ai eue à me les procurer, souvent grâce à l'empressement de leur auteur·e que je remercie encore –, les pages qui suivent en constituent un des seuls véritables témoignages, ces pièces ayant parfois assez peu suscité de discours critiques. Ainsi me semblait-il important, voire primordial de les faire (un peu) entendre.

Par la suite, je donnerai à lire l'élaboration des grands thèmes, des manifestations importantes de ce corpus en établissant des constats, voire quelques typologies, afin de faire mieux apparaître des rapprochements qui ont déjà été esquissés dans la partie précédente. Ces analyses seront mises en perspective par rapport à des considérations globales non seulement sur ces pièces mais aussi sur le théâtre québécois en général.

CHAPITRE 5

DES FAUX CHIENS

L'impression que fait naître en moi *Le chien*, sans relire la pièce, après 34 ans : des sons, des aboiements, une menace ; à tout moment il peut hurler, me sauter dessus alors que je devrais faire confiance – comme pour le Père, bien sûr ; une couche d'animalité supplémentaire qui rend la menace plus troublante. Il me semble que le Chien reliait les trois hommes (le Père, le Grand-père et Jay), comme une présence incarnée de l'atavisme. Le mot qui me vient en tête, c'est « menace ». C'est fou ! J'ai complètement oublié le texte et en t'écrivant, c'est la sensation qui me revient : la peur du Chien, comme si son empreinte sauvage, plus immuable, avait effacé les mots...

– Isabelle Vincent
(qui a repris le rôle de Céline dans *Le chien* après sa création),
correspondance personnelle

Ah ! Les étranges animaux à conduire que des comédiens !

– Molière,
L'impromptu de Versailles

Presque inévitablement, chaque fois que j'ai parlé de mon sujet à un·e inconnu·e, cette personne m'a posé la question : « Étudies-tu les vrais chiens sur scène, ou... » Dans bien des cas, en effet, l'hésitation était manifeste pour trouver une expression qui permette de désigner le représenté ; pour un animal en chair et en os, on sait, mais quand vient le temps d'exprimer l'idée d'une bête médiatisée, représentée, voire évoquée, la désignation est beaucoup plus malaisée. J'évoque la chose non pas pour railler toutes les personnes qui ont manifesté de l'intérêt pour ce sur quoi je travaille – elles furent nombreuses, preuve que l'animal laisse très rarement indifférent –, mais pour reconnaître que je continue moi aussi d'éprouver le même trouble pour établir une typologie de ces types de présence. Ainsi dirai-je : tous ceux qui ne sont pas en chair et en os. Voilà sans doute un rappel du côté flou de l'affaire, ou pour le dire une fois de plus avec les mots de Stéphanie

Nutting : « l’animal semble inféodé à l’abstraction, comme si c’était la condition nécessaire de sa présence⁴²². » C’est ce que l’analyse des quinze pièces qui suivent s’applique à illustrer, en dégagant certains des motifs entourant sa présence parfois obscure, souvent vacillante, toujours ambiguë.

« **Donnez-moé la force / d’tuer le chien pour toujours**⁴²³ »

Dans sa préface de la nouvelle édition du *Chien* de Jean Marc Dalpé, Mariel O’Neill-Karch revient sur la réception de la pièce au moment de sa création ; citant notamment le travail de Louis Bélanger qui en a fait la recension, elle insiste avec lui sur l’ambiguïté qui teinte alors une bonne partie des discours critiques au Québec et dans le reste du Canada, tandis qu’en Ontario (français ?) « *Le chien* apparaît comme texte fondateur d’une tradition dramatique à laquelle semble souscrire une communauté qui, par les biais d’un “nous” ou d’un “on”, investit l’un des siens du mandat de représenter ses valeurs les plus distinctives⁴²⁴ » ; comme je l’ai déjà mentionné, ces valeurs sont notamment l’*espace*, l’*incommunicabilité*, le *tragique* ou l’*hybridation*.

Ouvrir une thèse sur la dramaturgie *québécoise* par une œuvre qui ne l’est pas peut sans doute faire sourciller. Il est vrai qu’autant son auteur que sa metteuse en scène font désormais partie intégrante du paysage artistique montréalais – Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens habitant depuis belle lurette dans la métropole –, cependant loin de moi l’idée de faire du *Chien* une pièce québécoise, attitude assimilatrice vers laquelle la Belle Province a parfois tendance à pencher avec

422. Stéphanie Nutting, « L’animal au théâtre ou la mise en jeu d’une altérité radicale », *L’Annuaire théâtral*, n° 50-51, 2011-2012, p. 156.

423. Jean-Marc Dalpé, *Le chien*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2003 [1987], p. 50 (dorénavant désigné par le sigle LCH, suivi du numéro des pages). Tout d’abord présentée, en 1987, sous forme de lecture, la pièce a ensuite été mise en scène en 1988, sous la direction de Brigitte Haentjens, pour être jouée à Toronto, Ottawa et Montréal.

424. Mariel O’Neill-Karch, « Préface », dans *Le chien*, p. 7 ; Louis Bélanger, « *Le chien* de Jean Marc Dalpé. Réception critique », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 16, 1994, p. 130.

toute œuvre canadienne d'expression française du reste du Canada qui se démarque, Montréal agissant alors comme centre, passage obligé⁴²⁵. Passer par le côté, par l'extérieur, voire la marge pour mieux cerner mon propos, voilà ce que je m'appête à faire. Ou plutôt : passer par l'Autre pour parler de soi – ou est-ce l'inverse ? – m'apparaît pertinent dans la mesure où n'est pas rare ce déplacement qu'on opère avec les animaux. Mais quel soi, de toute façon ?

Il n'en demeure pas moins que la pièce de Dalpé n'est pas *étrangère* à mon propos dans la mesure où, en plus de contenir un chien dès son intitulé, elle aborde les thèmes qui traverseront une bonne partie de mon corpus, autant de motifs parcourant cette thèse, en particulier avec *Le langue-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis qui occupera également ici une place significative, on le verra. Voilà donc pourquoi non seulement elle mérite une certaine attention ici, mais surtout qu'elle ouvre la voie, tel un appel lancé par l'animal lui-même, à tout un contenu qui se déploiera par la suite.

Enfin, et ce bien qu'il ne s'agisse pas pour moi de produire une analyse spécifique des dramaturgies *nationales* du Québec et de l'Ontario français, il m'apparaît impossible de ne pas rapprocher brièvement *Le chien des Belles-sœurs* en tant que moment réflexif – et symptomatique – d'une affirmation identitaire où modernité rime avec métaphore ; il y a bien là le rappel de ce que j'écrivais dans le chapitre 3 et, en me servant notamment des inspirants travaux d'Erin Hurley, j'aimerais suggérer ici que l'œuvre phare de Michel Tremblay – ou du moins la réception de celle-ci – peut en quelque sorte éclairer celle de Jean Marc Dalpé, en ce sens que dans les deux pièces des êtres vivants sont pris pour *autre* chose, comme c'est aussi le cas dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, pièce sur laquelle je reviendrai, toujours dans l'ordre d'une espèce de désintégration, de déchéance de l'humain ou de sa culture.

425. Cf. Nicole Nolette, *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Regards sur la traduction », 2015.

Selon Una Chaudhuri, « animals tend to be heard rather than seen on the stages of Western theater⁴²⁶ ». Ce constat s'applique à la première pièce de Dalpé dans laquelle on annonce d'entrée de jeu : « *L'éclairage monte et on entend le chien qui aboie.* », cela avant même que Jay, le protagoniste revenu au bercail après sept ans d'errance, ne prenne la parole : « T'es encore vivant toé ! » / « Y'a quelqu'un ? T'es là ? » (LCH, 23), lance-t-il à la bête en même temps qu'il s'adresse à son père dont il interroge la présence, indissociable de l'animal enragé. Tout au long de ce drame souvent considéré comme l'acte de naissance de la dramaturgie franco-ontarienne, c'est auditivement que le chien se manifestera en ponctuant, encore et toujours, les échanges difficiles, voire impossibles entre les deux hommes ; pour le dire avec les mots de Stéphanie Nutting qui, elle, cite en partie Pierre Gobin :

le chien, devenu fou, incarne, par une espèce de jeu métonymique, la folie agressive du père ; et c'est en achevant le chien, que Jay enclenche la péripétie (l'affrontement avec son père) et la reconnaissance de la pièce : « la seule façon de liquider le ressentiment et malgré tout, d'accomplir un acte d'amour, c'est peut-être de tuer le père qui est resté attaché au même lieu, vide de projets et d'espoir. »⁴²⁷

Ainsi, *Le chien* donne à voir un parricide, thème on ne peut plus cher au théâtre occidental – et à la psychanalyse, cela va de pair –, or ici, comme renchérit Nutting, « la distance entre phantasme et action est abolie, le meurtre du père se jouant sur un plan irrémédiablement *physique*⁴²⁸ ». En effet, à la toute fin de la pièce Jay tire trois coups de feu en direction de son géniteur ; quand le premier « *touche la poitrine de son père [...] apparaît le sang sur sa chemise blanche du dimanche* » (LCH, 103) qu'il porte parce qu'on a enterré le grand-père le jour même⁴²⁹. La mort

426. Una Chaudhuri, *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*, Londres, Routledge, 2016, p. 113.

427. Stéphanie Nutting, *Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989*, Lewiston, E. Mellen Press, coll. « Canadian Studies », 2000, p. 92 ; elle y cite Pierre Gobin, « Donner une voix au pays occulté. La dramaturgie de Jean Marc Dalpé et les Franco-Ontariens », dans Jeanne-Marie Clerc et Mireille Calle-Gruber (dir.), *Le renouveau de la parole identitaire*, Kingston / Montpellier, Université Paul-Valéry / Queen's University, coll. « Cahiers du Groupe de recherche sur les expressions françaises », 1993, p. 244.

428. *Ibid.* ; elle souligne.

429. C'est le grand-père qui a offert le fusil, dont on peut penser qu'il a servi à assassiner un Allemand durant la guerre ; cela provoque un renversement intéressant quant à sa nouvelle utilisation.

du chien correspond donc non seulement à celle du père, mais également à la mise en terre de l'aïeul, inhumation qui a lieu précisément là où ce dernier a trimé si dur⁴³⁰ – le nord de l'Ontario devant constituer, au lendemain de la Grande Guerre, une espèce de Klondike promis à tous les valeureux colons un peu fous –, sur ce même lotissement dont son fils n'aura cependant pas voulu quoiqu'il n'en semble pas moins prisonnier pour autant. La mère aussi, d'ailleurs, se trouve captive de cet espace dont elle déteste ardemment jusqu'à la végétation : « J'haïs toute icitte. Toute. Nomme-le pis j'l'haïs. J'haïs les arbres. Les hosties d'épinettes. Rachitiques, grises pis tassées comme dans une canne de sardines. On dirait qu'y s'égorgent, qu'y s'boivent, qu'y s'mangent les unes, les autres... Pareil comme le monde. » (LCH, 57)

Aussi bien dire que tout le monde est aliéné, y compris Céline, fille adoptive métisse dont on apprendra qu'elle a, à l'aube de sa majorité, été violée par le Père :

J'étais pas niaiseuse, j'savais ce qu'y faisait. [...] J'voyais la découpe d'la lumière sur le mur d'en face. Pis j'ai pas fermé les yeux une fois, pis j'ai pas braillé non plus. J'ai senti le vent qui rentrait par la fenêtre sur mon visage... Ça, je m'en rappelle... un vent chaud... Ça, pis la découpe d'la lumière sur le mur... Ça, pis l'chien qui jappait. (LCH, 102-103)

C'est cet épisode troublant qui donnera à Jay l'impulsion d'enfin assassiner le Père qui, dans le souvenir de la Fille, se voit doublé une fois de plus d'une manifestation canine, ce qui fait affirmer à Mariel O'Neill-Karch que se trouve, près de la maison,

le chien qui grogne, jappe, aboie, clabaude, glapit, hurle et gronde, ce qui, dans certaines traditions, est présage de mort. Ce chien, que l'on ne voit jamais, fait sentir sa présence comme celle d'une force primitive enchaînée qui ne demande qu'à être libérée. L'animal, qui occupe d'abord un espace sonore, occupe aussi un espace intérieur, celui du fantasme, du rêve, du cauchemar⁴³¹.

430. Le Grand-père apparemment répétait : « Vous allez m'enterrer dans le champ que j'ai défriché en premier en arrivant icitte. » (LCH, 30)

431. Mariel O'Neill-Karch, « L'espace scénique comme représentation de l'espace dramatique dans *Le Chien* de Jean Marc Dalpé », dans *Théâtre franco-ontarien. Espaces ludiques*, Vanier, L'Interligne, 1992, p. 153-154.

Stéphanie Nutting l'exprimait autrement, sans que ces analyses soient incompatibles : « De par sa présence, tantôt domestiquée, tantôt sauvage, le chien marque autant la frontière qui sépare les deux mondes que la porosité de celle-ci », non sans ajouter avec raison que « l'hybridité revient partout quand il est question du chien⁴³² ». Il s'agit sans doute là d'une raison pour laquelle cet animal en particulier est autant sollicité dans la dramaturgie : son caractère désordonné le fait passer d'un espace à un autre, d'un monde à un autre, d'un état à un autre. Aussi rassurant qu'inquiétant, le chien est *là* justement parce qu'il peut, à tout moment, tel que l'écrit Cristiana Franco (voir chapitre 3), redevenir l'être dangereux qu'on avait pourtant un jour maîtrisé. À cet effet, Philippe Descola se demande « comment la notion même de sauvagerie aurait pu exister dans un monde pré-agricole où elle n'était opposée à rien et pourquoi, si elle incarnait des valeurs positives, la nécessité se serait fait sentir d'éliminer ce à quoi elle se rapportait⁴³³ ». Le chien constitue un pont entre ces deux mondes, ces deux réalités, ces deux paradigmes ; il est une créature médiane.

Aux trois-quarts de la pièce, une importante didascalie va comme suit : « *Jay se dirige vers le chien. On entend un coup de fusil. Puis deux autres.* » (LCH, 86) Sans doute allait-il de soi que le nombre de balles tirées sur le chien soit le même que celles destinées au Père un peu plus tard⁴³⁴. Ce qui est peut-être surprenant, en revanche, c'est que *Jay se dirige vers le chien* alors que nulle part il n'est écrit que ce dernier occupe une quelconque position sur la scène puisque sa présence n'est, comme on l'a vu, que sonore. Mais il faut surtout mentionner que cette indication appelle des préoccupations d'ordre formel car au moment où l'animal est assassiné, il cessera définitivement de se manifester ; or toute la pièce, du début à la fin, donne à voir des sauts dans le

432. Stéphanie Nutting, « L'animal au théâtre », *loc. cit.*, p. 156 et 157.

433. Philippe Descola, « Le sauvage et le domestique », *Communications*, n° 76, 2004, p. 30.

434. Je serais également tenté d'écrire que le nombre de balles (trois) est d'une importance capitale.

temps, de telles oscillations entre passé, présent et futur semblant allant de pair avec les pérégrinations mémorielles du protagoniste, autant de réminiscences qui, par exemple, font en sorte que le Grand-père hante la trame de la pièce jusqu'à la toute fin même s'il est, le plus clair du temps, déjà mort et enterré. En tout cas, dans la pièce de Dalpé c'est le chien qu'on assassine d'abord, comme s'il fallait accomplir cette sale besogne en guise de première étape pour passer au père, c'est-à-dire aux (vraies) choses sérieuses. Ainsi, dans les deux cas on aura également suggéré que l'homme et son animal étaient déjà décédés, et que le double geste de Jay consistait essentiellement à officialiser la mort avec le Chien comme représentant du Père.

Dans son essai *The Stage Lives of Animals*, Una Chaudhuri consacre un chapitre à la pièce *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco qui constituerait « a paradigm of therio-theatricality » – du grec *thêrion* qui signifie « bête sauvage » –, et ce non pas seulement parce que la présence animale est lourdement appuyée dès le titre du fameux drame, mais aussi « because that very subject has for so long been systematically ignored and skirted by the play's critics⁴³⁵ ». Toujours selon Chaudhuri, mettre à l'écart l'animal « is the hallmark of the dominant tradition of Western theater, a tradition that is obsessively anthropocentric, dedicated to repeatedly constructing and enshrining the human as “the paragon of animals” (*Hamlet* 2.2.297) by derogating or excluding all others », ajoutant que

the Western theater's repression of animality – like the many other such repressions through which humanist cultures are produced – comes at the cost of a profound ambivalence, an anxiety that the repressed will return when least expected and will dissolve the vaulting edifice of self-importance into a quintessence of dust. To manage this anxiety, the theater fills its spaces with animal effigies, symbols, masks, and meanings: signs of a disavowed animality which, taken together, amount to a shadow-tradition, a « therio-theatricality » through which drama peers into what John Berger calls « the narrow abyss of noncomprehension » that separates humans from the other animals⁴³⁶.

435. Una Chaudhuri, *op. cit.*, p. 114.

436. *Ibid.*, p. 113.

On pourrait être tenté de croire qu'avec les pachydermes on est très loin du chien, pourtant dans la pièce éponyme de Jean Marc Dalpé, l'animal domestiqué revêt néanmoins un caractère sauvage qui sera diagnostiqué autant par le Père (« Y'est rendu fou, le chien. Faut j'le garde attaché tout le temps à c't'heure. ») que par Jay : « Tu vois pas qu'y'est malade... qu'y'est même pas juste malade... même pas juste fou... Y'est déjà mort ! Tout c'qui reste, là, c'est une boule de nerfs qui souffre. » (LCH, 28 et 86) Aussi bien dire que le chien, à l'instar des rhinocéros dans la pièce du maître de l'absurde, appartient ici à un autre monde, qu'il apparaît *out of place*. Et cela se manifeste dès le titre qui, censé annoncer le *personnage* principal dans l'œuvre de Dalpé, renvoie plutôt à un être en quelque sorte absent, invisible du moins, dont l'importance reviendrait à exprimer l'état d'un autre, en l'occurrence le Père qui, comme la critique l'a bien vu, peine à s'exprimer en plus d'être morbide attaché à son terrain. Pourtant, selon O'Neill-Karch, « c'est le monde de Jay qui est privilégié⁴³⁷ » grâce à l'organisation de la pièce.

Dans *De l'Expo 67 à Céline Dion*, Erin Hurley « avance que la métaphore du Québec comme femelle court le risque considérable d'écraser son objet, à savoir les femmes⁴³⁸ ». Paraphrasons, alors, même si cela force peut-être la note : *la métaphore de l'Ontario français (ou son nord) comme animal court le risque considérable d'écraser son objet, à savoir le chien*, constat qui peut facilement s'appliquer à plusieurs pièces de mon corpus. Et c'est bien là l'œuvre de la modernité, tel que je l'ai présentée dans la première partie de cette thèse. Que représenterait le chien, alors : l'Ontario, ou l'homme (francophone) qui a jusque-là façonné cet espace ? Toujours est-il que la force règne, au point de souvent se déployer en violence, et les femmes, ici, en sont les principales victimes.

437. Mariel O'Neill-Karch, « Préface », *loc. cit.*, p. 11.

438. Erin Hurley, *De l'Expo 67 à Céline Dion. Essai sur la performance nationale* (trad. d'Anne-Marie Regimbald), Montréal, Note bene, coll. « Études culturelles », 2017, p. 88. J'utilise ici expressément la traduction française de son essai.

« **La détresse dans les yeux d'un chien**⁴³⁹ »

Un samouraï amoureux de Maryse Pelletier est notamment une pièce sur la culture traditionnelle ; au théâtre, cela rime avec la description, d'entrée de jeu, des personnages, des décors, des costumes. Parmi la distribution composée de quatre comédiennes et quatre comédiens : « VICTOR. Chien de Victorine. Boxer sympathique et entêté. Le philosophe épicurien égocentrique du groupe. Indépendant, moqueur, joueur, vif, détendu, délinquant, il aime profondément sa maîtresse, ce qui ne veut pas dire qu'il ne pense pas d'abord à lui-même⁴⁴⁰. » En d'autres mots : le personnage canin, qui est « [j]oué par un comédien » (SAA, 2), doit à peu près tout incarner, c'est-à-dire rien du tout. En ce qui concerne le décor, la première partie évoque quelque chose de « [t]rès japonais » alors que c'est à l'avant-scène qu'« on imagine que Victor et Victorine se tiennent la plupart du temps. Prévoir un banc de parc sur cette avant-scène. Un beau blanc », en même temps que l'auteure indique qu'on peut également « faire tout à fait autre chose » (SSA, 4). Côté costumes, « [l]e chien doit être imaginé comme un chien boxer. Comme il est vieillissant, son museau a un blanchi », et ce bien que les personnages « ont tous la trentaine entamée, sauf Victor » (SSA, 4).

Je détaille la chose pour consigner ici le fait qu'autant Pelletier donne des détails sur la composition des lieux et, surtout, sur l'apparence du chien ici présent, or en même temps ses descriptifs, en accumulant les adjectifs qui finissent plus par dérouter que par enrichir, font vite tomber le propos dans un capharnaüm qui peut laisser pantois ; en tant que lecteur, je me suis effectivement beaucoup questionné, à l'instar du journaliste Robert Lévesque qui, à l'époque, a assisté au spectacle, et dont je me suis servi de l'ultime phrase de la critique pour intituler cette

439. Robert Lévesque, « Dans les yeux d'un chien », *Le Devoir*, 12 avril 1991, p. B6.

440. Maryse Pelletier, *Un samouraï amoureux*, manuscrit inédit, p. 2 (dorénavant désigné par le sigle SAA, suivi du numéro des pages). La pièce a été créée au Théâtre de la Manufacture, 9 avril 1991, dans une mise en scène de Fernand Rainville.

section. Car *Un samouraï amoureux*, en mettant en parallèle l'existence de Victorine en proie au chagrin affectif et le tournage à Montréal d'un message publicitaire sur le thé – « à l'intérieur duquel [on] veu[t] parler des couples » (SAA, 8) –, déroute plus qu'elle ne pose des questions. Pourtant il faut bien lui trouver un sens...

Je risque donc : la culture japonaise, cet Autre qui (nous) fascine. Et qui n'est pas sans faire penser à *Animaux* d'Alexis Martin, pièce dans laquelle la cérémonie alimentaire – mais pas seulement – de l'empire nippon devient l'apogée de la sophistication, cela avant que les poules laissées libre sur scène viennent malmener, par leurs coups de becs et leur démarche ignorante, cette mise en scène millénaire, accentuant par la même occasion le clash des langages (culturels, linguistiques et ontologiques). Peut-être y a-t-il quelque chose de similaire entre le spectacle du Nouveau Théâtre Expérimental, dont il sera question plus en détails au chapitre suivant, et la pièce de Maryse Pelletier.

Or cette œuvre devient nettement plus intéressante si on dirige son attention sur les dialogues entre Victorine et Victor, échanges qui portent sur plusieurs facettes de la relation entre l'humain et l'animal. Ainsi le chien-homme menace-t-il à plusieurs reprises de chier ou de pisser au mauvais endroit quand il ne se plaint pas des traitements que lui réserve sa maîtresse en ne le nourrissant pas suffisamment – ou en ne lui offrant pas de bonnes choses manger –, en l'obligeant à marcher l'hiver sur le sel abrasif qui sert à faire fondre la glace, et surtout en en faisant un « être dénaturé » (SAA, 60) en jetant sur lui son dévolu pour la seule raison que la jeune femme est amoureuxment seule et a besoin de combler son existence.

Si tous ces comportements éclairent assurément la condition du genre humain (occidental), c'est peut-être sous la plume du Lévesque qu'il faut voir le plus de pertinence :

C'est mis en scène de façon effroyable et primaire, sans un sens théâtral minimum. C'est joué raide, sec, forcément parce qu'il n'y a rien dans les « personnages » et que les acteurs sont orphelins d'un

monde, et je n'ai décelé qu'un seul moment émouvant, un seul moment qui semblait vrai, que l'auteur a peut-être « senti », lorsque la femme du début, la Pozzo déprimée, dit à son Lucky de chien de s'en aller. Dans le jeu de Daniel Simard, alors, est passé quelque chose : tout le drame d'un chien qu'on délaisse. Il est le seul, Simard, à avoir joué quelque chose d'authentique ce soir-là. La détresse dans les yeux d'un chien⁴⁴¹.

Ainsi, ce serait dans le fait d'interpréter les sentiments du chien que l'œuvre deviendrait le plus utile, c'est-à-dire en se glissant littéralement dans la peau de l'Autre ; moins en *donnant* la parole à celui-ci qu'en le voyant, suivant l'invitation derridienne, en train de nous regarder, bref, en admettant, comme au théâtre, que les corps parlent souvent plus que les mots.

« Le chien est notre famille⁴⁴² »

Poème pour une nuit d'anniversaire, toute première pièce de Dominick Parenteau-Lebeuf, s'ouvre avec le Spectre de la mère qui, assis sur la plus grosse branche d'un imposant érable, annonce :

Aujourd'hui, c'est ma fête. J'ai un an. Un an sonnait. (*Il prend du glaçage avec le doigt et le suce longuement*) Je suis né à l'heure où la nuit savoure son premier matin de la journée. Je suis né, et tout le monde a sorti ses larmes les plus perlées, ses fleurs les plus colorées, ses poignées de mains les plus solides et ses vêtements les plus beaux. J'ai eu la chance de découvrir le monde comme on aimerait qu'il soit toujours. J'ai eu cette chance car c'était pour moi, pour moi seul, que cette belle réunion avait lieu. Ils étaient là. Tous ! Ma famille et la sienne, mes amis, nos copains, mes collègues et les siens. Il y avait lui, mon amour, et aussi mon aînée, ma cadette et mon benjamin. Il ne manquait que le chien. Ils étaient là – tous – pour me souhaiter la bienvenue. (PNU, 5)

Bien que le Chien fût absent des funérailles décrites ici, il apparaît néanmoins dans la liste des personnages de la pièce, au même titre que le Spectre de la mère, le Père, l'Aînée, la Cadette et le Benjamin⁴⁴³. On dit notamment de lui, dans la didascalie initiale, qu'il « *marche debout, comme*

441. *Ibid.*

442. Dominick Parenteau-Lebeuf, *Poème pour une nuit d'anniversaire*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Nocturnes Théâtre », 1997, p. 23 (dorénavant désigné par le sigle PNU, suivi du numéro des pages). La pièce été créée par les étudiant·e·s de l'École nationale de théâtre du Canada, le 22 avril 1993, dans une mise en scène de Lou Fortier ; elle a ensuite été créée professionnellement par les Productions Poème pour une nuit d'anniversaire (devenues Baraka Théâtre), dans une mise en scène de Diane Dubeau, à Espace Libre, le 14 octobre 1999.

443. Dans cette distribution on retrouve également aussi « [d]es poulets, des légumes et des fleurs » (PNU, 4), or ceux-ci joueront un rôle plus passif en ne prenant pas la parole.

un être humain » (PNU, 5), aussi parle-t-il comme les autres membres de la famille, cependant c'est par un fragile aboiement qu'il prend en quelque sorte la parole la première fois, précisément lorsque le Père entre en scène.

Celui-ci n'a pas fait son deuil de la Mère, et pour cela tente désespérément de garder ses enfants à proximité, notamment en (leur) construisant une demeure, comme pour tout figer, tout retenir, en ancrant les êtres et les choses :

Je commence à vous construire une maisonnette. Cette nuit. Pour vous trois. Ton frère va arrêter de faire ses valises, ta sœur va cesser son massacre de poulets, des légumes et des fleurs. Et toi, tu vas me raconter tous les téléphones manqués. Elle sera solide. C'est important d'avoir une maison résistant aux intempéries. Dans ce pays, l'hiver est trop long et le temps trop cruel ; c'est de la folie que des petits oiseaux comme vous restent dans la rue. (PNU, 9)

Il faut comprendre que pour l'homme, le départ des enfants vient rejouer celui de sa femme, réactivant son sentiment d'abandon puisqu'il croit, à tort, que c'est à cause d'un manque d'amour envers lui qu'elle s'est livrée à la mort, ce à quoi le Spectre de la mère devra rétorquer : « Je voulais m'en aller. Je préférais la vie dans la mort à la mort dans la vie... tu n'y as jamais pensé ? Ça ne t'a jamais effleuré l'esprit ? » (PNU, 44)

La célébration du premier anniversaire du décès tend à affirmer la jeunesse du Spectre de la mère qui, tel un bambin, savoure, en (re)découvrant ses sens, son gâteau avec les doigts – et une nouvelle existence aussi. Par contraste, « *[a]u pied de l'arbre est installé un très vieux chien, une couverture sur les genoux* » (PNU, 5 ; je souligne). Il incarne en fait l'alter ego magané, comme une vieille peau dont il faudrait absolument se défaire, du Père ; Parenteau-Lebeuf elle-même m'a confié qu'il s'agissait aussi de la représentation d'un animal ayant réellement existé et qui, chose fréquente, a souffert de négligence suite à un deuil survenu dans de sa famille, comme si la bête avait absorbé l'atmosphère de négativité ambiante ; encore une fois, le fait qu'ils se manifestent en même temps vient confirmer le lien particulier qui unit les deux personnages, ce qui est réaffirmé

lorsqu'on lit : « Jusqu'à nouvel ordre, je suis toujours le confident de tes nuits d'insomnie. »
(PNU, 31)

Ainsi se déploie, sous forme d'oppositions, tout un imaginaire de la jeunesse et de la vieillesse, de la vie et de la mort aussi, qui s'articule autour du personnage canin au corps chambranlant : celui-ci « *se lève péniblement* », « *tousse* », « *aboie faiblement* », « *tend difficilement une patte* », autant d'indications traduisant son âge, certes, mais surtout sa santé vacillante qui est révélée dans cette tirade livrée « *en saignant de la bouche* » :

L'arthrite ne me ronge pas ; c'est moi qui me gruge et qui me mange... et c'est le temps qui m'assassine. J'ai faim. J'ai plus faim que faim. Je suis en train de me digérer l'intérieur. Tranquillement, à très petite vitesse, mais sûrement. Maintenant je sais. Il n'y a plus de bouboules depuis des siècles dans cette maison. C'est pour ça qu'on ne m'a pas nourri depuis très longtemps. Le benjamin a dû oublier. Tout le monde oublie tout, ici. Les dates de fêtes, les dates de morts, ceux qui vieillissent et les heures des repas, tout le monde oublie ça. (*Au père*) Tu m'as donné à bouffer récemment ? Je le savais. Je m'en doutais. Et après, il voudrait que je l'aide. Je suis peut-être vieux, mais pas fou. Je sais que je sombre dans l'oubli. J'ai fait le tour de tout ce qui existe ici, et je n'ai rien trouvé. Il n'y a plus rien. Plus rien qui tienne. Au niveau du bol, au niveau du sol, à la hauteur du benjamin qui est si grand maintenant : plus rien ! Les photos qui étaient sur le mur sont tombées. Et elles ont disparu. Les meubles du boudoir sont partis avec l'aînée, et la cadette a pris une berçante et un tapis. J'ai grimpé sur une chaise et je n'ai vu que des armoires vides. Je suis descendu et je me suis mordu la langue. C'est le besoin qui fait que tout tient encore. Même le plus jeune et les valises s'en vont... Toute cette histoire n'est même plus digne d'une vie de chien. (PNU, 17)

Le personnage canin affamé est un thème récurrent dans mon corpus. Et de façon générale, son état de santé semble être la conséquence des mauvais traitements qu'il subit de la part de la maisonnée, certes, mais ici il est aussi symptomatique d'une certaine lourdeur de l'existence liée au désespoir qu'il alimente lui-même, notamment lorsqu'il se fait l'ombre du père. À ce sujet, il importe également de mentionner qu'à plusieurs moments dans la pièce il y aura confusion entre les deux personnages – ce qui n'est pas sans rappeler la pièce de Dalpé –, par exemple lorsque leurs répliques deviennent identiques, quand l'homme se jette en bas de l'arbre mais que c'est le chien qui meurt (PNU, 32), ou encore lorsqu'on soupçonne que certains bruits proviennent du chien alors que ce serait plutôt le père qui les produirait. Puis, comme manifestation finale, on lira d'une part

que « [l]e chien râle un dernier jappement et le père fait de même », d'autre part, venant de ce dernier : « Le chien... ne me laisse pas tout seul ! Laisse-moi t'accompagner dans la mort ! (*Il se serre contre le chien. Sur le sol, ils forment un unique cadavre exquis* [PNU, 31 et 33]) » ; le Spectre de la mère, pour sa part, annonce un « [r]equiem pour une pauvre bête, pour un pauvre type, pour un pauvre chien » (PNU, 32). Et en guise d'hommage au Chien, ces mots de la Cadette :

Tu n'as pas toujours été vieux et faible, on le sait. Il fut un temps, les premiers temps, où tu étais fringant et de sang pur. Tu étais roux, tu étais blanc, tu étais doux et plein de dents. Les os de tes pattes savaient supporter tes sauts et tes humeurs. Plus tard, les maux de tes pattes ont raccourci tes promenades et tes ardeurs. On t'aimait, on t'aurait tout donné, les bouboules les plus fines et les meilleures pâtées. Tu étais notre chien à poème, notre chien à rêver. Mais tu sais ce que c'est... Le temps a filé, gros toutou, et tu as dû te piquer. Quand la maison se vide, à quoi ça sert de rester ? Et quand la mort est imminente, plus qu'évidente, de quoi ont-ils l'air, les entêtés ? Tu as compris ; tu t'es fait l'euthanasie. Tu t'es créé ton suicide nécessaire. Ta mort pour la vie. Juste pour ta fin, on t'a fait un trou tout beau, un petit creux si peu profond. S'il te plaît, fais de ta mort quelque chose de gros, pour qu'enfin il s'en fasse une raison. Qu'enfin il s'en fasse une raison ! Bon voyage, notre chien. (PNU, 36)

Cette fin s'accompagnera d'un petit rituel, autre élément qui revient à l'occasion dans les pièces que j'ai retenues pour analyse. En effet, dans plusieurs œuvres l'enterrement du chien fait partie de l'histoire, sans doute pour permettre à l'animal d'accéder à un niveau supérieur en lui réservant un traitement humain... bien que ce soit un comportement typique à l'espèce canine que de creuser des trous. À plusieurs moments dans *Poème pour une nuit d'anniversaire* il sera en fait question de l'identité canine, notamment lorsque le Chien affirme qu'il devra « [s]'arranger avec ce qui [lui] reste d'instinct », ou lorsqu'il est question de « [l]a faim réveillant le chasseur qui dort en lui » (PNU, 21). Est-ce d'ailleurs pour cela qu'on suggère que « le chien doit mourir comme un chien » bien que le Père affirme que « [l]e chien est notre famille » (PNU, 22 et 23) ?

Pour en revenir à la mise en terre, il importe de rappeler que cette action ne vise pas seulement à marquer la mort en faisant disparaître un être : il y a bien là l'affirmation d'une tentative d'enracinement qui semble préoccuper mon corpus – et se déploie en véritable obsession pour le

père chez Parenteau-Lebeuf –, dans la mesure où plusieurs personnages sont en fuite, souvent au grand dam de ceux et celles qui les entourent, j’y reviendrai.

« Il y avait que moi et le chien⁴⁴⁴ »

[L]e nomade fait le désert non moins qu’il est fait par lui.

– Gilles Deleuze et Félix Guattari,
Mille plateaux

Chien savant d’Olivier Choinière est l’histoire d’un homme seul, qui livre son mal de vivre par l’entremise d’un conte. En déménageant en décembre, le narrateur « ne voulais[t] pas participer à notre éternelle fuite d’un logement à l’autre », celle qui s’observe chaque année au Québec où la Fête du Canada signifie davantage la fin des baux d’habitation ; « à défaut de se donner un pays / On se payait un nouveau logement » (CSA, 79). Il est assurément question ici de l’habiter, d’un territoire aux échelles variables qui constitue en quelque sorte un écho à la maisonnette que le Père dans *Poème pour une nuit d’anniversaire* bâtit coûte que coûte pour sa progéniture qui ne demande pourtant qu’à prendre le large. Il faut assurément, dis-je, voir des similitudes entre tous ces protagonistes tentant de retenir ce qu’il leur échappe, à commencer par une part d’eux-mêmes. Je perçois également là quelque chose qui ressemble à Yan, dans *Mort de peine*, c’est-à-dire un homme qui semble avoir passé une partie de sa vie à bouger et qui, finalement, se pose, encore une fois par l’entremise d’un chien (mort).

L’indiscernabilité revient comme un leitmotiv dans le conte d’une douzaine de pages, cela appuyé par une insistance marquée pour la question du regard : le narrateur *est vu* par le chien,

444. Olivier Choinière, *Beauté intérieure*, suivi de *Chien savant* et de *Two Thousand Mile End*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2003, p. 79 (dorénavant désigné par le sigle CSA, suivi du numéro des pages). La première représentation publique a eu lieu au Théâtre La Bordée (Québec), en décembre 1998, dans le cadre des Contes urbains.

constamment, comme s'il avait entendu l'appel de Jacques Derrida. En effet, avec *Chien savant* nous voilà une fois de plus en présence d'un homme en fuite, et compte tenu de l'intelligence de son chien, celui-ci « savait que c'était pour être le dernier » (CSA, 83) appartement qu'ils occuperaient. Ici aussi l'homme voyage léger, n'ayant « que [lui] et le chien », ou c'était peut-être l'inverse : « Et de dire qui possédait qui / Était aussi difficile que de savoir / Qui est le plus réel / Celui qui regarde / Ou le reflet du miroir » (CSA, 79-80).

Olivier Choinière interroge les modalités du rapport homme-chien en brouillant la propriété qui se mêle à l'idée de propreté puisqu'il annonce que leur nouveau logis « était une épave / Rejetée par la vague de rénovations de la ville / Qui repousse toujours plus loin le vieux et le sale » (CSA, 80). Sans compter que le propriétaire refuse les chiens à l'intérieur car ils seraient cause de pollution olfactive (« l'odeur que ça laisse sur le tapis ») et sonore (« [l]es jappements dans la cage d'escalier » [CSA, 80]) – cependant le rapport entre le narrateur et son animal sera, à nouveau, davantage d'ordre visuel, et en ce sens quelque chose du début du *Langue-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis s'annonce déjà. Autrement dit, habiter devient difficile notamment à cause du chien, et parallèlement c'est parce que celui-ci sera finalement laissé sur le balcon, dans un entre-deux de l'habitation qui le caractérise en même temps qu'il lui sera fatal, qu'il trépassera ; comme dans *Mort de peine*, on le verra, c'est le décès du chien qui fait débiter l'histoire en quelque sorte. Et cela de renverser la structure traditionnelle du conte : alors qu'un événement perturbateur va généralement mettre le protagoniste en mouvement, ici la mort du chien, autant dans la pièce de Bienvenue que dans celle de Choinière, vont provoquer sa stagnation, qu'elle soit positive ou négative.

Mais il faut sans doute revenir sur l'appartenance, la propriété qui traverse plusieurs pièces de mon corpus. Ici l'homme a « toujours trouvé ridicule / L'idée d'avoir un chien en ville / Encore plus de l'acheter » (CSA, 80), et en ce sens c'est plutôt l'animal qui posséderait l'humain. Et

puisque le propriétaire ne veut de chien dans l'appartement : « On s'est mis d'accord pour le balcon / Là où c'est dehors et dedans en même temps / Là où la frontière entre le monde et soi / Existe plus » (CSA, 80) ; l'animal représente un lieu de passage, ou plutôt une présence liminale.

Ce chien « était presque humain / Il jappait pas / Il regardait / Il perçait votre petit mystère de ses yeux noirs / Et il savait / D'instinct / C'était un chien qui existait seul / Sans maître », explique le narrateur, avant d'ajouter : « J'ai pas choisi ni même trouvé le chien / C'est lui qui m'a trouvé » (CSA, 81) Cela passe d'ailleurs par le regard ; lorsque l'animal décède, l'homme se jette sur lui afin de « cherch[er] dans le poil hérissé de glace / Les yeux » (CSA, 86), en vain. Puis dans l'espoir fou de réchauffer le chien comme pour le ressusciter, le narrateur saute au point de faire céder la poutre qui soutenait le balcon ; dans la chute, il s'agrippe au corps de l'animal qui, parce qu'il est attaché au cou, ne se retrouvera pas au sol, prenant plutôt des airs de pendu auquel s'accroche l'homme. Or « l'unique clou qui avait jusqu'ici maintenu la poutre / S'est enfoncé sous [s]a dernière côte / Pour [l]e fixer au mur / Comme un insecte exotique » (CSA, 87-88), explique-t-il. On peut bien entendu ici penser à Gaston Talbot qui, dans *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay, rêvait que sa mère lui lançait un couteau dans la poitrine, faisant ainsi de lui « a dragonfly fixed on a wall by a pin⁴⁴⁵ ». Or ici c'est peut-être moins l'image de l'« insecte exotique » qui devrait nous intéresser, que le fait que le protagoniste soit cloué au mur, ce qui n'est pas sans rappeler la crucifixion du Christ, imagerie exploitée à plusieurs reprises dans *Chien savant*.

Cela se manifeste également dans plusieurs oppositions exploitées tout au long de la pièce, à commencer par le noir et le blanc qu'incarnent la nuit du récit et l'hiver dans lequel il se déroule, de même que le corps sombre de l'animal et la « mince couche de frimas / qui recouvrait son poil d'un manteau blanc » (CSA, 86). Bien entendu, ces mêmes couleurs trouvent des échos dans les

445. Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Territoires », 2005 [1995], p. 41.

Il était une fois un (autre) jeune homme meurtri, ici sauvé par une chienne. Il s'agit encore d'un conte, mais aux accents bibliques de par le caractère torturé qu'annonce le prénom du protagoniste. Jérémie « [p]rése[n]te une malformation du visage » (LMB, 4), indique Larry Tremblay dans une note liminaire. Le texte nous apprend par ailleurs, par l'entremise du récit saccadé du protagoniste, qu'il naît avec une, voire deux moustaches qui ne cesseront apparemment de se déplacer autour de sa bouche, ce qui n'est pas sans faire penser encore à Gaston Talbot du même auteur, dont le visage en rêve, dans *Dragonfly of Chicoutimi*, « looked exactly like a face of a Picasso / you get the picture / the nostrils are on the top of the nose / the mouth touches the forehead / and you can see simultaneously the face and the profile / all you can say is that something is wrong⁴⁴⁷ ». Le protagoniste des *Mains bleues*, quant à lui, serait « une grenouille » ou « un problème » (LMB, 10), « un MONSTRE » (LMB, 16), peut-être aussi « un chien jaune » (LMB, 19), et « quand l'infirmière [l]'a mis dans [l]es bras » de la nouvelle maman, le ventre de celle-ci « s'est déchiré une deuxième fois », relatera le narrateur avant de faire entendre sa génitrice : « t'es laid t'es laid t'es pas regardable » (LMB, 22) Le flot de paroles du jeune homme, qui « [s]'immobilise souvent, comme s'il s'absentait mentalement pour se reconstruire de l'intérieur » (LMB, 4), se caractérise effectivement par une indistinction constante entre son personnage et celui de sa mère qu'il interprète à de nombreuses reprises – tout comme le faisait Gaston Talbot –, et cette superposition concerne également la chienne Princesse avant même qu'elle apparaisse sur scène.

Le récit de Jérémie en est un de meurtrissures où la laideur physique en rejoint une autre, psychologique, et donc beaucoup plus profonde. Est-ce parce qu'il a l'air d'un chien – dont les moustaches, « une de chaque côté de la gueule » (LMB, 19), seraient une première indication – que celle qui est supposée l'aimer le traite de la sorte (« une vie de chien ») ? Ou est-ce plutôt pour

447. Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, op. cit., p. 25-26.

échapper à la violence que le jeune homme se réfugie dans un monde animal dont Princesse constitue la principale représentante en incarnant le tant désiré instinct maternel que lui a tant refusé sa génitrice ? Rien n'est moins certain car Larry Tremblay, fidèle à lui-même, conserve ici le flou en accumulant les couches de sens, au point de faire de la pièce elle-même un monstre.

Jérémie serait effectivement un chien, ou du moins un *enfant de chienne* :

moi aussi
moi aussi quoi
moi aussi je suis un chien
moi aussi
moi aussi quoi
moi aussi je jappe
moi aussi je mords
moi aussi je croque des os
moi aussi je me gratte
tassez-vous faites-moi de la place (LMB, 21)

Même son de cloche lorsqu'il déclare encore :

je suis bien quand je dors comme un chien
dans une boîte de carton
je dérange personne
j'ai pas froid
je suis le treizième de la famille
j'ai deux moustaches
Princesse
moi aussi
moi aussi quoi
moi aussi je veux te téter avec mes dents de lait (LMB, 21)

Bien qu'elle soit évoquée depuis le début, Princesse n'apparaît qu'à la moitié de la pièce, alors que Jérémie cherche sa mère partout dans la maison pour finalement la trouver dans la cave où « *une femme tombe brusquement du plafond, pendue, de dos* » ; le jeune homme alors « *s'approche du corps et le retourne vers lui* », découvrant un visage qui « *est celui d'un chien* » (LMB, 34). Une scène presque identique sera d'ailleurs rejouée : « *Jérémie tombe brusquement du plafond, pendu,*

de dos. Lentement son corps se tourne », sauf que cette fois-ci le protagoniste « *a un visage débarrassé de toute difformité* » (LMB, 46), ce qui marque la fin de cette œuvre dure et inquiétante.

En effet, ce n'est pas tout à fait clair où débute la violence. Dès sa naissance, Jérémie est « en maudit », « en calvaire », et incarne « un homme avec un cœur / qui regarde pas à la dépense / quand il s'agit de défoncer des murs » (LMB, 7 et 8). Pendant ce temps sa génitrice lui fait subir toutes sortes de sévices corporels :

tu veux que je te défigure
tu veux que je te massacre
dis-le mon christ
tu veux me faire sortir le méchant
tu veux que ta mère explose
c'est ça
c'est sans pitié une mère qui explose
tu vas l'avoir ton explosion
en pleine face
tu préfères une chienne trouvée dans un dépotoir
à ta propre mère
tu veux me faire honte me rabaïsser
tu veux me tuer pour de bon
tu ne réussiras pas mon enfant de chienne
TU NE RÉUSSIRAS PAS (LMB, 24)

Une telle menace de déformer le visage de Jérémie, alors qu'on a annoncé d'entrée de jeu qu'il était déjà né avec quelque imperfection faciale, oblige à mettre en doute moins la véracité de son récit que la structure linéaire de celui-ci ; la violence est un cycle qui ne cesse de s'auto-engendrer, à l'instar des grandes tragédies où le mal n'a ni commencement ni fin. Ici elle se manifeste dès l'intitulé de la pièce puisque les personnages se confondront également dans leurs mains bleues, par exemple lorsque Jérémie interprète sa mère :

j'arrêterai quand j'aurai plus de bras
pour te battre
j'arrêterai quand j'aurai plus de sang dans les veines
j'arrêterai quand mes doigts vont se fendre
à force de cogner ta maudite tête
j'arrêterai quand j'aurai *les mains bleues*
j'arrêterai quand je sentirai plus rien

j'ai pas mis au monde un chien
je vais te dévisser la tête
Jérémie sauve-toi pas
va te laver la bouche
t'as tété une chienne sale
j'ai fait quoi pour l'amour du Christ
pour mettre au monde un enfant pareil (LMB, 22 ; je souligne)

C'est bien autour de la figure canine que tourne l'ambiguïté, alors que le jeune homme ose « tét[er] une chienne sale » (LMB, 22), ce qui fait de lui soit, encore une fois, un *enfant de chienne* – le fameux *son of a bitch* anglais s'appliquerait tout autant –, soit un *chien sale*, ce qui revient au même bien que la première expression fasse également entendre la possession maternelle. C'est également là que les choses se compliquent davantage puisqu'au moment où Princesse apparaît puis prend la parole, elle explique comment elle a fait la rencontre de Jérémie : elle appartenait au départ à une vieille dame qui avait l'habitude de lui lancer une balle, assez faiblement, et la chienne avait la volonté réelle et sincère de faire plaisir à sa propriétaire. Or quand toute la rue a commencé à faire de même, et avec beaucoup plus de force que l'aînée, Princesse s'est mise à avoir le jeu en horreur, au point de tenter par tous les moyens d'égarer ladite balle, en vain : toujours quelqu'un la retrouvait ! Voilà pourquoi un jour, lorsque sa propriétaire a ouvert la porte, la chienne en a profité pour se sauver : « Je me suis perdue dans la ville. Je ne savais pas comment faire pour trouver de quoi manger. J'avais peur quand la nuit tombait. Puis un jour, je me suis réfugiée dans un hangar en ruines. » (LMB, 41) C'est précisément là que Jérémie se cache, et alors :

Je t'entendais dire clairement à Dieu que tu allais tuer ta mère, ton père, tous les voisins, tous les habitants de la ville, que tu allais leur crever les yeux, leur couper les oreilles, leur arracher la tête. Tu t'es mis à pleurer comme un enfant, tout à fait comme l'enfant que tu étais. J'étais bouleversée. Je n'avais jamais ressenti autant de détresse dans la voix de quelqu'un. Mon cœur de petite chienne perdue s'est gonflé comme une éponge. Tu as ravalé tes larmes, tu as dit à Dieu, avec beaucoup de fermeté, que tu allais compter jusqu'à 12, et qu'après 12, s'il ne faisait pas quelque chose pour toi, tu sortirais de ta cachette et que tu irais tuer ton père, ta mère et tout le monde, et que tu leur dévisserais la tête. Puis, tu t'es mis courageusement à compter : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11... À 12, j'ai dit wouf. Simplement wouf. Tu as cessé de compter. (LMB, 41)

En plus de ramener une fois de plus à la Bible, le nombre 12 restitue un autre moment de la pièce, celui où Princesse donne naissance à autant de chiots : « son ventre sursaute / il va se fendre / comme un morceau de bois l'hiver / attends je vais te trouver quelque chose / attends donne-moi trois secondes / tiens es-tu contente / c'est trop beau pour une chienne / le chandail de laine de ma mère / c'est parfait pour une princesse / accouche maintenant » (LMB, 19) ; on compte alors la douzaine de chiots, ce qui fait dire à Jérémie qu'il est « le treizième de la famille » (LMB, 21), nombre maléfique s'il en est ; la cohabitation sera de courte durée puisque la mère de l'enfant, qui dit vouloir « mourir / avec son secret » (« t'es pas un chien / t'es le plus beau des êtres humains » [LMB, 26]), parviendra à convaincre ce dernier de mettre tous les bébés chiens dans une poche et de frapper le sac sur une grosse pierre, « comme papa / quand il bat les noisettes / pour que ça pique moins / quand il les épiluche après » (LMB, 26), expliquera-t-elle encore. Ainsi, à l'instar du père qui, afin d'accéder à leur noyau dur, débarrasse les fruits de leur peau couverte de poils urticants, le jeune homme est convaincu qu'en assassinant les petites bêtes il libérera sa nature profonde qui, jusqu'alors, était entravée par les nombreux irritants légués par sa génitrice : « frappe pour ta mère / frappe pour sa peine / frappe pour sa vie défaite / frappe pour ses mains fatiguées de te battre / frappe pour son cœur sec / son cœur noir / frappe pour demain / frappe pour toi Jérémie / juste pour toi » (LMB, 27-28)

Les choses avaient pourtant bien commencé entre Jérémie et Princesse, selon cette dernière qui, comme pour plusieurs autres chiens de mon corpus, apparaît par un aboiement, ici pour sauver l'enfant :

Quand tu m'as aperçue, pour la première fois, dans le vieux hangar, quand tu m'as trouvée dans la lumière qui tombait de son toit, tu m'as prise dans tes petits bras, tu m'as serrée contre ton ventre, tu m'as aimée avec une force qui n'avait plus d'âge. J'étais ton enfant. Tu m'as juré que j'étais la plus belle chose au monde qui t'arrivait. Qu'est-ce que je suis en train de dire là ? La plus belle chose ? Non, tu m'as juré que jamais quelqu'un ne t'avait rendu aussi heureux de toute ta petite mais très longue vie. [...] Jamais une petite chienne perdue n'a été aimée comme je l'ai été. Dans la lumière pauvre du vieux

hangar, je t'ai trouvé beau. (*Jérémie sursaute*) Qu'est-ce que tu as ? Je t'ai trouvé le plus beau des enfants de cette terre. (LMB, 43-44)

Ensuite, quand la chienne a grandi, un autre inversement des rôles s'opère : c'est Jérémie qui « es[t] devenu [s]on enfant⁴⁴⁸ » (LMB, 44) ; elle lui offre du lait mousseux et des biscuits au chocolat – scène qui n'est pas sans rappeler celle du gâteau dans *The Dragonfly of Chicoutimi* –, ce qui a pour effet de replonger le garçon dans le même type de rapport difficile qu'il entretient avec sa propre mère :

Regarde ce que tu as fait à ton beau pyjama ! Tu manges comme un cochon, Jérémie, un gros cochon ! Qu'est-ce que j'ai fait au bon dieu pour mériter un enfant pareil ? Il n'y a rien de plus laid, de plus détestable, de plus monstrueux que des traces de biscuit au chocolat sur un pyjama d'enfant, un pyjama flambant neuf ! Ahhhh ! (*Avec des gestes qui se rapprochent de plus en plus du comportement d'un animal, Princesse enlève les miettes de biscuit demeurées collées sur le pyjama. Puis, elle saisit le visage de Jérémie, l'examine et se met à rire*) Jérémie, tu as une moustache ! (LMB, 44)

Grâce à ce dispositif, Larry Tremblay peut aborder, dans *Les mains bleues*, des préoccupations éthiques et politiques, en donnant le dernier mot à Princesse :

Je suis morte depuis si longtemps. Mais je guette, je flaire, je renifle depuis plus longtemps encore. Ma race a les dents longues. Des dents qui n'arrêtent pas de grandir. Je ne suis pas la chienne de Dieu. Pourquoi, monstre au visage déchiré, n'as-tu pas dévissé la tête de ta mère, de ton père, des habitants de cette ville, n'as-tu pas, de ta haine sèche comme le désert, arraché les yeux à celle qui t'a, à coups de manche de balai, défoncé les côtes, qui t'a, avec ses mains ravagées, frappé les bras et les cuisses ? Je m'enfoncé. Mais jusqu'au dernier moment, je garde l'œil ouvert. Je gratte la terre, je ramène avec ma gueule le souvenir qu'on a voulu lancer dans le noir. Je rappelle à l'homme en forme de petit garçon qu'il n'existe pas sur cette terre de pays où la faute disparaît avec le coucher du soleil. Il a bien bu le lait. Il a bien mangé les biscuits. À présent je suis lasse. J'ai cru, parce que j'étais une chienne, rien qu'une bête, que je pourrais trouver dans mon âme d'animal la force du pardon. Mais je suis trop proche des hommes pour pardonner. (LMB, 45-46)

Cette déclaration, doublée de l'apparition du visage « normal » de Jérémie, permet au personnage canin d'exprimer sa tristesse et son malheur, constituant un rappel, et non le moindre, de l'importance de la reconnaissance d'une différence fondamentale dans le traitement d'autrui. Et la

448. Sans doute faut-il également souligner, à cet effet : « Dans le vieux hangar, tu m'as appelée Princesse. À mon tour de t'appeler Prince. » (LMB, 45)

pièce, dès son titre, annonce, sans doute pour la déplorer, la primauté du sang dans l'expérience du vivant ; sujet shakespearien par excellence, la filiation, dans son désir de produire de l'indiscernable, se décline souvent en violence lorsque le bleu du ciel, à l'instar de la chienne, « [s]'enfonce dans le noir » (LMB, 46).

« **Mon chien est déjà mort**⁴⁴⁹ »

Sévèrement reçue par la critique, *Les enfants d'Irène* de Claude Poissant n'est en effet pas la plus grande pièce de la dramaturgie québécoise, mais elle a néanmoins le mérite de s'inscrire dans un certain continuum en ce qui a trait à la représentation du chien dans le théâtre contemporain.

Issue du travail collectif de treize artistes, l'œuvre composée de vingt-six tableaux met en scène Matthias, un homme qui ne fait rien, et qui habite avec sa sœur Nadia aux crochets de qui il vit. Bien que l'homme clame haut et fort son droit à ne pas appartenir à la société, il lui arrive de débarquer chez Élisabeth, son ex-conjointe, qu'il tente désespérément de reconquérir.

À la suite d'une aventure d'un soir lors d'un party de cégep, Angela, dont Matthias a refusé toutes les avances par la suite, s'est finalement tournée, par dépit, vers le demi-frère de ce dernier, Lucien. Lorsque Angela quitte celui-ci après plusieurs années, l'homme abandonné, qui a une tendance à mettre des chiffres partout, s'en ira vivre chez Nadia, de façon (presque) aussi parasitaire que Matthias. Il y a aussi Victoire, une femme que le protagoniste a rencontrée en ligne, et qui atterrit enceinte à Montréal, sans qu'on sache comment elle a été engrossée par Matthias. Leur fille, qui se prénomme Irène, sera laissée à son père ainsi que toute la bande à la fin de la pièce, Victoire, enceinte à nouveau, ayant décidé de retourner vivre de par le monde.

449. Claude Poissant, *Les enfants d'Irène*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2000, p. 99 (dorénavant désigné par le sigle ENI, suivi du numéro des pages). La pièce a été créée le 29 février 2000, à Espace GO, dans une production du Théâtre PàP ; l'auteur signait également la mise en scène.

Mais il y a surtout Barber, le chien de Matthias qui entre en scène lors d'une dispute avec Nadia, au sujet du ménage, et déjà il est question de l'anéantir : si « la mousse [de poussière] se chicane dans les coins » de leur logis, c'est « à cause du chien » que Matthias suggère de « faire tuer » (ENI, 16), évoquant notamment le gun à clous ou l'asphyxie avec une automobile dans un garage.

L'animal incarne une présence réelle, pour ne pas dire prosaïque (encore une fois : il faudrait s'en débarrasser parce qu'il met apparemment du poil partout). Et on découvrira, au cinquième tableau, Barber en train de sermonner son maître en même temps qu'il justifie son existence :

Tu fais rien, t'attends.
Tu fais comme tu veux.
Tu veux rien : tu fais rien.
Tu penses.
Comme quelqu'un en train de chercher quelque chose qu'y trouvera jamais.
[...]

Tu veux être libre de rien faire.
Rien faire, c'est faire rien.
Et rien c'est déjà quelque chose.
Donc t'es pas libre.

C'est pourquoi t'as un chien
– qui d'ailleurs est peut-être une chienne, qu'est-ce t'en sais ? –
et qui est là à être le rien que tu fais. (ENI, 39-40)

Par la suite, Nadia ajoutera :

Non Matthias, pas d'sans-abri, pas d'pouilleux, pas d'colporteurs.
Rien à donner, rien à acheter.
Pas de chien dans cabane. Le ménage est fait. (ENI, 41)

Au tableau 7, Matthias se rend chez Élisabeth, et c'est Barber qui frappe à la porte, d'où la réaction de Matthias : « Je t'avais dit de pas frapper. / Du chloroforme, c'est ça que ça te prendrait, du chloroforme. / Pis une guenille. » (ENI, 50) Et lorsque le chien frappe à nouveau, Matthias renchérit :

Même pas de fleurs pour les funérailles à Barber.
Qu'est-ce que t'avais d'affaire ?
Je t'avais dit de pas me suivre.
Ça te tente pas des fois de pas venir avec moi.
De pas m'aimer. [...] Je t'aime-tu, moi ?
T'es vieux. T'es pus drôle.
Tu pues.
Mais ça, c'est pas grave.
Ce que t'es vieux pis pus drôle. (ENI, 51)

On constate, dans cet échange, à quel point le chien incarne à la fois une force tranquille que transporte le protagoniste en osant poser un geste à sa place, et ce deux fois plutôt qu'une. On voit également comment la fidélité de Barber est à tout épreuve puisqu'il suivrait Matthias partout, tout le temps, effet d'un amour inconditionnel – sans être pour autant dépourvu de dureté – qui ne s'avère certes pas être réciproque. Et si le second reproche volontiers son audace au premier, c'est davantage à cause du fait qu'il est vieux et risible qu'il constitue une présence problématique, encore plus que ses mauvaises odeurs. Voilà exprimées des récriminations qui reviennent à plusieurs reprises dans mon corpus, c'est-à-dire que le chien, en tant qu'alter ego du protagoniste, représenterait souvent une présence usée, une vieille peau dont il faudrait se défaire.

C'est ce qui se manifeste également à la toute fin du tableau 14 : après que Barber a expliqué longuement, par une interminable tirade où il expose à Matthias, à grands renforts de couleurs et d'animaux pour désigner les billets et pièces qui constituent l'argent canadien, comment récupérer, dans on ne sait quel deal, l'argent qui se trouve sur une table. L'homme répondra au chien, comme pour traduire son agacement qui n'est sûrement pas différent de celui du lecteur que je suis : « Je t'avais pas tué, toi ? » (ENI, 96)

Même son de cloche au tableau suivant, lors d'une (tentative de) conversation avec Elizabeth : « Mon chien est déjà mort » (ENI, 99), rétorquera l'homme à sa flamme. Pourtant ce dernier demeurera là, notamment pour juger son maître (« *Barber le regarde, découragé.* » [ENI, 108]), et aussi comme pour exaspérer la sœur de celui-ci : « Barber a toute vomi son foie de

porc sur la carquette de salle de bain. / Y'a délibéremment [sic] choisi la salle de bain. / Fallu que je nettoie encore », ce à quoi Matthias répondra : « Y'est mort Barber. Y'est mort », ce qui ne l'empêchera pas de se trouver « dans l'eau du bain sale pis froide » où il « se noie » (ENI, 109 et 119). C'est que le protagoniste semble au bout du rouleau, au point de se couper du monde et de ses sens : « *Matthias regarde son téléavertisseur qui sonne. Matthias lance son téléavertisseur au bout du monde. Matthias se bouche, [sic] les oreilles, le nez, les yeux. Il se couche dans la niche de Barber. [...] Il ne fait plus rien, il ne sent plus rien* » ; pendant ce temps « *Barber s'use à ses côtés* » (ENI, 126 et 127). Enfin, citons cette courte scène énigmatique entre l'homme et son chien, où le second ne semble plus apte à répondre aux questions (presque) existentielles du premier :

BARBER

T'es sur la rive.

T'embarques au hasard sur un navire,
tu prends le gouvernail.

Des humains par centaines à tes côtés,
pas un pareil, mais tous semblables,
cordés comme des sardines.

Des corps de suie, des hommes sans langue, du monde qui pue.

Du monde comme toi, fait de sang pis de crachats.

Tu veux les emmener sur l'autre rive.

Le vent est trop fort.

Qu'est-ce que tu fais ?

Rien ?

MATTHIAS

Qu'est-ce qu'y a sur l'autre rive ?

BARBER

Je sais pas.

MATTHIAS

Y'as-tu juste deux rives ?

BARBER

Je sais pas.

MATTHIAS

Est-ce qu'y a vraiment pus rien à faire ?

BARBER

Je sais pas. (ENI, 141-142)

Enfin, la pièce de se terminer sur un tableau où, six ans plus tard, Barber s’amuse avec la petite Irène qui finira par lui lancer « Shut up, tu m’énerves. / T’es vieux, t’es pus drôle » avant de l’inviter à sa taire afin d’écouter Matthias qui, « quelque part très loin », entonne « Guantanamera » de Joe Dassin. C’est alors que « [l]e ciel s’éclaire d’une immense publicité de Coca-Cola » et que « Barber jappe » (ENI, 145-146), marquant la fin de cet opus étrange.

« Ces chiens-là sont des accidentés du temps, ils sont en contact avec l’invisible⁴⁵⁰ »

Le théâtre existe, comme le donnent à voir ces classiques de divers temps et espaces. Depuis Eschyle, il est ce lieu de (dé)libération où soir après soir, année après année, siècle après siècle, sont repris les mêmes débats qui se résument à la question du vivre ensemble.

– Pierre L’Hérault,
« (Dé)libérer »

Le langue-à-langue des chiens de roche de Daniel Danis s’ouvre ainsi : « Deux chiens observent l’entrée du public. Arrivée des comédiens sur scène ; les neufs corps tournent sur eux-mêmes. Les chiens les regardent. Noir. » (LLC, 11) Il s’agit des deux « gardiens-témoins » qui, selon l’auteur, devront être « présents avant l’entrée du public ainsi qu’à sa sortie⁴⁵¹ » (LLC, 10), marquant peut-être l’antériorité animale tel que l’exposait Romeo Castellucci dans son article « The Animal Being on Stage ». Bien qu’ils constituent une distribution à part de celle des humains, les chiens n’en sont

450. Daniel Danis, *Le langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L’Arche, coll. « Scène ouverte », 2001, p. 70 ; la pièce a également paru chez Leméac (Montréal, 2007), or j’utiliserai la première édition (dorénavant désignée par le sigle LLC, suivi du numéro des pages). On se souviendra également que la pièce existe dans une version préliminaire, sous le titre *La langue des chiens de roche* (Paris, Théâtre ouvert, coll. « Tapuscrit », 1998), et c’est cette version à laquelle j’ai été exposé au Cégep de Chicoutimi l’année suivante. *Le langue-à-langue des chiens de roche*, dans sa forme définitive, a été créée le 10 janvier 2001 à Montréal, au Théâtre d’Aujourd’hui, dans une mise en scène de René Richard Cyr. Il est à noter, par ailleurs, qu’une version préliminaire de cette section a paru sous le titre « Du regard tragique à la langue de pierre » dans Alessandra Ferraro et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Interférences. Autour de Pierre L’Hérault*, Udine, Forum, coll. « Études du Centre de Culture Canadienne », n° 4, 2010, p. 61-73.

451. Daniel Danis, *Le langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L’Arche, coll. « Scène ouverte », 2001, p. 10.

pas moins essentiels à l'action ; en plus du mâle et de la femelle précédant en quelque sorte la pièce, on compte Rex (qui appartient à Joëlle), les deux cent quarante-six bêtes du chenil de Léo, ainsi que d'autres chiens insulaires ; leur représentation, indique encore l'auteur, « *semble nécessaire et significative, mais leur nature, leur nombre, leur état ou même le genre de présence (olfactive, sonore, visuelle) demeurent à découvrir* » (LLC, 10).

D'entrée de jeu, Djoukie, qui serait la fille d'un d'entre eux, prend la parole alors que la brunante fait rage :

Que ça commence avec un vent de nuit, un vent chaud et humide comme au début de l'humanité. D'où je suis perchée, sur l'autre rive, je peux voir les maisons, les lampadaires, le dernier traversier qui vient de mouiller au quai rouge. Je devine la terre labourée du futur champ de maïs jaunes des voisins, la route grise qui serpente le tour de l'île, je devine aussi notre maison-mobile parkée à côté de notre poste d'essence, le Gaz-O-Tee-Pee. Un vrai beau bric-à-brac pour des débiles mentaux oubliés. (LLC, 11)

En révélant ainsi son présage, l'adolescente devient également spectatrice de son propre drame en incarnant, en quelque sorte, le guetteur qui, dans l'aventure antique, met en mots les images qu'il voit et devine ; chez Eschyle, il se trouve « à l'écart, comme un chien » et ouvre l'*Agamemnon* en affirmant avoir « appris à connaître à fond l'assemblée des étoiles nocturnes et ces astres qui apportent aux mortels les frimas et la chaleur, princes lumineux dont l'éclat se distingue dans l'éther, dont [il] connai[t] le lever et le coucher », même guetteur à qui « les songes ne [...] rendent point visite » et qui espère « voir aujourd'hui l'heureuse fin de [s]es peines et le feu de la bonne nouvelle briller dans les ténèbres⁴⁵² ». Il est difficile de ne pas discerner là l'expression métaphorique – poncif s'il en est – de l'écrivain-passeur, Daniel Danis dévoilant ici son « rêve

452. Eschyle, *Agamemnon*, dans *Théâtre complet*, traduction, notices et notes par Émile Chambry, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993 [1964], p. 135.

d'archaïsme, de quête du ciel et de la terre⁴⁵³ », pour s'inscrire dans le même espace que décrivait Jacqueline de Romilly au sujet du père de la tragédie :

À la brutalité de la présence concrète s'allie une sorte de vision hantée ; mais, toujours la pensée d'Eschyle se meut au ras du réel et y adhère. La rareté des expressions, leur majesté oraculaire, ou leur fruste simplicité, tout ajoute à sa force. Mais cette force tient à celle des sensations. [...] Ce mélange de vie concrète et d'arrière-plans religieux, qui n'a rien d'intellectuel, représente précisément le propre de l'archaïsme⁴⁵⁴.

Depuis maintenant une trentaine d'années, le dramaturge québécois invoque les origines mythiques de son travail avec le lyrisme et la langue terreuse qu'on lui connaît, selon ces mêmes attributs que je mentionnais en introduction de cette thèse. Or avec *Le langage-à-langue des chiens de roche* non seulement retourne-t-il aux sources de la tragédie, c'est-à-dire du théâtre, mais il investit une *spatialité* que son œuvre avait jusque-là, totalement ou en partie, mise de côté⁴⁵⁵, et son fantasme de communauté s'échoue sur « une île fictive dans le fleuve Saint-Laurent qui reçoit le cycle des marées » (LLC, 10). Sur cette parcelle de terre ont été rêvés les neuf personnages humains et les centaines de chiens. Ces êtres « loin de l'univers des villes » (LLC, 3) s'agitent dans un huis clos à ciel ouvert composé de Joëlle, Autochtone qui gère la station d'essence : « Pour attirer la clientèle touristique, elle a eu l'idée de décorer le garage en tee-pee à cause de nos origines. On a même installé une enseigne ronde, comme nos capteurs de rêve » (LLC, 14), explique Déesse, sa sœur de cœur. Ensemble depuis le jour où elles ont été chassées de leur réserve, elles élèvent Djoukie, fille de la première, dont la révolte est nourrie par la quête de ses origines – entendre d'une paternité. Déesse, créature au sang chaud, est entichée de Coyote, « animal [...] venu au monde par une fente de la terre » (LLC, 30) – surnommé ainsi à cause du manteau de fourrure qu'il

453. Il s'agit d'une note de l'éditeur (LLC, 3).

454. Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2014 [1970], p. 78-79.

455. Surtout dans ses premières pièces : *Cendres de cailloux* (1992), *Celle-là* (1994) et *Le chant du Dire-Dire* (2000).

porte – qui organise des *partys rages*, orgies bruyantes initiées par un punch d’amour mauve où les participant·e·s scandent à répétition *J’ai le goût des bons cieux, j’ai le goût des bons sexes*. Le vieux Léo Simard, quant à lui, est propriétaire d’un chenil menacé de fermeture par les autorités pour cause d’insalubrité ; il est le père de Charles, jeune adulte souvent mêlé à quelques magouilles, un certain hasard faisant toutefois en sorte que c’est son rêveur de frère Niki, « bel imbécile heureux » (LLC, 20), qui reçoit les coups à sa place. De Charybde en Scylla, des couples se formeront parmi les îlien·ne·s : Simon, un ancien militaire troublé par la guerre réussira à se faire aimer de Joëlle au « cœur vidé » (LLC, 65) ; Coyote et Déesse, avant que le rideau tombe, s’avoueront leurs sentiments qui ne se manifestaient alors que dans des actes charnels ; Charles s’embrasera pour Murielle, compagne de classe de Djoukie qui, elle, finira avec Niki.

Au centre de ces développements amoureux, le langue-à-langue qui, dans sa première assertion, désigne un french kiss, ou pour le dire avec les mots de Déesse : « On colle nos bouches et nos langues serpentent dans nos salives. Elles s’entre-dévorent. » (LLC, 29) Mais le poète ratisse large, le symbolisme de ses expressions foisonne et les contacts ne sont pas uniquement corporels : les langages s’entrecroisent et ses images prennent corps. Sa langue se déploie, embrasse la terre – et la pierre – et remonte, pour peu qu’on accepte de se prêter au jeu, jusqu’à Eschyle⁴⁵⁶. Les nombreuses plaintes qui rythment la pièce de Danis dupliquent les lamentations aiguës des *Suppliantes* ou de la Perse qui « va gémir et pleurer la jeunesse aimée sortie de son sein » dans le « regret d’une union récente » (*Les Perses*, 56) – et ce n’est certes pas la seule tragédie eschyléenne animée par des « gémissements mêlés de sanglots » (*Les Perses*, 54). Les aboiements, ici, ne sont

456. C’est ce qu’annonce la quatrième de couverture de la traduction anglaise de la pièce (« Daniel Danis’s homage to Aeschylus ») que signe Linda Gaboriau sous le titre *In the Eyes of Stone Dogs* (Vancouver, Talonbooks, 2005). Dans le liminaire de la version originale, l’auteur pose plutôt une énigmatique question : « Sont-ils les gardiens du Mur d’Eschyle ? » (LLC, 10) ; j’ai tenté à quelques reprises d’obtenir une précision de Danis à ce sujet, en vain. Il est à noter que toutes les citations de ce paragraphe proviennent de Eschyle, *Théâtre complet*, *op. cit.*

pas non plus sans rappeler « le hurlement sacré, le cri rituel des Grecs, lorsqu'ils offrent un sacrifice », que décrit Étéocle dans *Les sept contre Thèbes*. Mais ce même personnage n'ajoute-t-il pas : « Voilà les prières que tu dois faire aux dieux, sans te plaire à gémir et sans pousser ces cris vains et sauvages, qui ne te sauveront pas de ton destin ? » (*Les sept contre Thèbes*, 79) Clytemnestre évoque elle aussi de « vains aboiements » (*Agamemnon*, 171) en guise de conclusion à l'*Agamemnon*. On peut également voir dans Djoukie l'Iphigénie sacrifiée ; les adolescent·e·s lapidé·e·s, comme des « fantômes de songes » (*Agamemnon*, 160), chassé·e·s de l'archipel archaïque, font penser à la hase pourchassée dans le mythe prométhéen. De plus, ne faut-il pas rapprocher Joëlle de Clytemnestre dont le premier mari est un chien qu'elle aurait tué ? La mère de Djoukie finit d'ailleurs par occire Rex⁴⁵⁷, qui ne cessait d'aboyer. Cette rumeur canine n'est pas sans rappeler celle, incessante, qui peuplait *Le chien* de Dalpé.

Mais remontons plus loin : il est inévitable, en effet, de faire référence au père de la tragédie, tout d'abord parce qu'on lui doit notamment l'intégration d'un deuxième personnage théâtral qui donnerait la réplique au chœur, inventant par le fait même le dialogue scénique qui distingue *Le langage-à-langage des chiens de roche* des pièces précédentes de l'auteur saguenéen dans lesquelles les corps sur scène, isolés, campaient des temporalités ne se rencontrant pratiquement que l'instant d'une parole alors que « [l]e drame a[vait] déjà eu lieu⁴⁵⁸ ». En effet, Danis, à l'instar de plusieurs dramaturges québécois·e·s avant et après lui – les pièces au cœur de la présente thèse en témoignent –, met à mal le social, la *polis*, et la première structure atteinte est la famille, alors constamment désintégrée⁴⁵⁹. La prégnance de la violence, voire de la mort ne cesse d'assombrir les

457. Il y aurait beaucoup à dire sur la dénomination royale de plusieurs chiens de compagnie.

458. Il s'agit de l'unique indication liminaire de sa pièce *Cendres de cailloux*.

459. Cf. David Blonde, « Entre Oreste et Barbe-Bleue. La violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002 », *L'Annuaire théâtral*, n° 32, automne 2002, p. 129-149. Cet article constitue une sorte de suite à « Entre Cassandre et Clytemnestre. Le théâtre québécois, 1970-90 » que signe pour sa part Dominique Lafon (*Theatre Research International*, vol. 17, n° 3, automne 1992, p. 236-245).

tableaux, ce qui faisait dire à Gilbert David que « le théâtre de Danis [...] fait fond contre tout ce qui tue, exclut, mutile, asservit, rend fou l'être humain⁴⁶⁰ », d'où la nécessité d'un repli sur soi-même, d'une introspection sur le(s) drame(s) survenu(s). L'anamnèse ainsi opérée fait naître une multitude de récits tirés de la mémoire (subjective) de chaque "actant", pour reprendre les termes de David ; l'« action dramatique n'est pas montrée mais *suggérée*⁴⁶¹ », écrit pour sa part Marie-Christine Lesage. Ce théâtre d'éclopé·e·s, d'écorché·e·s où les souvenirs parallèles unissent dans de véritables élégies, après une utilisation exacerbée du récit qui n'a pas manqué de séduire une partie de la critique, a pourtant procédé à un retour du dialogue solidaire du désir d'unification qui habite les personnages de Danis. Déjà, dans *Le chant du Dire-Dire*, malgré une structure familiale lourdement éprouvée, le témoignage des trois frères a, selon Yves Jubinville, « les caractéristiques du chant choral », manifestation d'« une sorte de société secrète, fondée sur la sensation partagée d'être présent au monde par le corps, par les sens à la manière des *bêtes*⁴⁶² » ; David Blonde, quant à lui, y voit une « communauté de partage où s'abolissent les inégalités imposées par la structure familiale⁴⁶³ ».

Cette « question du vivre ensemble », pour reprendre les termes de Pierre L'Hérault, trouve en grande partie sa force dans la présence des animaux qui sont partout dans la pièce, à commencer par la toponymie (la Tête de Morse, le Lac des Canards, le Cap-à-l'Aigle), mais davantage encore par l'entremise des nombreuses insultes que s'adressent les personnages humains : lorsque Djoukie reçoit la médaille du Gouverneur Général pour sa brillance à l'école, elle associe l'auditoire à des

460. Gilbert David, « Comment se joue la résistance à la représentation ? L'exemple du théâtre de Daniel Danis », *Études théâtrales*, n° 24-25, 2002, p. 213.

461. Marie-Christine Lesage, « Archipels de mémoire. L'œuvre de Daniel Danis », *Jeu*, n° 78, 1996, p. 89 ; elle souligne.

462. Yves Jubinville, « La vie en reste. Sur quelques exemples de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Chaurette, Tremblay) », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Volume 2 : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 47 ; je souligne.

463. David Blonde, *loc. cit.*, p. 140.

« regards de poissons qui [l]'applaudissaient comme des phoques » (LLC, 12) ; toujours selon l'adolescente, Déesse serait une « truie qui veut son os » (LLC, 16) ou encore une « [m]audite vache noire » (LLC, 52), alors que Murielle aurait « vraiment l'air d'une langouste » (LLC, 23) ; cette dernière, au moment de ce même échange avec Djoukie, révèle sa peur d'avoir « l'air d'une grenouille » (LLC, 23), sans compter qu'elle accumulera, tel un serpent, les « Ssssss » jusqu'à « danse[r] comme un cobra » (LLC, 39) afin de séduire Charles pour qui les flics sont des « poulets » (LLC, 35) ; celui-ci, aux yeux de son père, est un « grand veau » (LLC, 44), voire un « [m]orpion d'enfant » (LLC, 56) ; Léo traitera également les vétérinaires qui veulent constater l'état de santé de ses chiens de « gorilles blancs » (LLC, 70), et Coyote d'« animal à fourrure » ayant « inventé les pires gaffes de singeries de la terre » (LLC, 31), parmi lesquelles les moustiques. Enfin, les réminiscences que partagent les deux femmes autochtones concernent majoritairement les animaux, ou encore les produits liés à ceux-ci :

DÉESSE

Je te parle, ma sœur de cœur : J'ai encore les odeurs du fumoir de ma grand-mère et des poissons qui pendaient.

J'ai l'odeur de l'hiver, d'un temps où les femmes tressaient la babiche avec leurs grosses mains potelées d'avoir travaillé dans l'humidité. J'ai, bien présente, l'odeur du bois trempé dans l'eau bouillante pour corquer le corps de la raquette, j'ai celle des lanières de peau ramollie, celle de la vapeur qui restait bien imprégnée dans nos os pendant des heures.

On suivait souvent les familles qui partaient chasser ou pêcher. On ramenait des orignaux, des perdrix, des lièvres, des truites. On tannait les peaux de visons, de rats musqués, de castors. [...]

JOËLLE

Oui, Déesse. Je me souviens des sourires qu'on avait quand on rentrait dans le bois jusqu'à la rivière pour se rendre sur nos territoires de chasse. [...]

Ma truite, ma première truite, tu t'en rappelles, tu m'avais aidée à la ramener sur le bord. On avait à peine sept ans. Ma mère était venue nous aider à la sortir de l'eau. C'était un vrai monstre tellement elle était grosse.

Je m'ennuie de ma terre natale, Déesse. (LLC, 60-61)

Sans surprise, c'est cependant le chien qui prédomine dans la pièce de Danis – ce qui, encore une fois, n'est pas étranger à la dramaturgie d'Eschyle⁴⁶⁴ –, et ce dès la note liminaire déjà citée ; plusieurs didascalies prendront le relais de cette indication pour suggérer le type de manifestations canines qui ponctuent l'action. L'immolation a déjà été évoquée, et au sujet de la prédation, je me contenterai de mentionner que dans *Le langue-à-langue*, l'omophagie règne : les personnages sont chiens et on nourrit les canidés avec des carcasses, alors que le maïs a le goût de l'essence tandis qu'on répète que certains petits fruits ne sont « pas mangeables⁴⁶⁵ ». Il suffit d'insister sur les revirements constants qui façonnent la pièce, au point où ce sont des humains qui tuent Djoukie et Niki, alors que le chiot qu'on donne à Simon servira à calmer son zèle d'ancien militaire. Les cris de douleur des adolescents se perdent dans ceux des chiens en furie et, en guise de conclusion, ce sont neuf personnages qui viennent hurler leur besoin d'union.

Or une telle présence est thématique et formelle, renvoyant une fois de plus à la tragédie antique dans la mesure où les chiens doivent ici constituer, contrairement à ce que l'on observe dans les autres œuvres du corpus, un chœur dont le « caractère fondamentalement ambigu » passe par une « force cathartique et cultique » ainsi que par un « pouvoir distanciant⁴⁶⁶ », pour reprendre en partie la définition du chœur que donne Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*.

En effet, les chiens sont partout sur l'île, tel que l'annonce Djoukie d'entrée de jeu : « T'entends, le vent charrie les hurlements des chiens du chenil des Simard. Ce sont nos cœurs qui

464. Quelques exemples parmi tant d'autres : les fils d'Égyptos, dans *Les suppliantes*, ont une « impudence de chien » ; sur Polynice plane la menace d'être « déchiré par les chiens » après sa mort (*Les sept contre Thèbes*) ; dans *Agamemnon*, il faut voir en la personne de Clytemnestre une « excellente chienne de garde » alors que Cassandra a le « nez fin d'une chienne » ; enfin, Oreste, dans *Les choéphores*, est pourchassé par les « chiennes vengeresses » que sont les Érinyes.

465. Il y aurait probablement plus à dire sur cette essence, les réservoirs du poste d'essence fuyant et contaminant les alentours : il n'est pas interdit d'y voir la métaphore d'une essence ontologique qui fuit, se propage par contagion, et contamine tout ce qui l'entoure ; l'air, la terre et l'eau, en ce sens, transportent le liquide nocif et les effluves nauséabondes qui se répandent partout sur l'île.

466. Patrice Pavis, « Chœur », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 3^e édition, 2002, p. 46.

hurlent, on est toutes des bâtardes de chiennes en pleurs. » (LLC, 12) Et plus tard, toujours à sa mère :

Joëlle, tu entends les jappements durant la nuit. Tu penses que ce sont des chiens ? Tu te trompes. [...] C'est exactement en pleine nuit, quand les épaisseurs de noirceur écrasent les toits des îliens endormis, que les âmes des personnes rêveuses s'empêtrent et ne peuvent pas déambuler comme elles veulent ; c'est alors qu'elles se mettent à aboyer. Ce que tu entends, ce sont les âmes rêveuses qui jappent coincées sur cette maudite terre rocailleuse. (LLC, 42-43)

Une telle détresse n'est certes pas étrangère, de façon générale, à la « double nature de l'île [...], conscience d'un lieu et tension pour le quitter, espace-temps médian, suspendu » qui, selon Élisabeth Nardout-Lafarge, « protège et enferme, sauve et engloutit⁴⁶⁷ ». D'où la nécessité, expliquera Coyote, d'organiser de grandes orgies sur celle qui est imaginée par Danis :

Sur une île, on se sent séparés et unis en même temps. Le corps est uni par le sol, mais il est aussi séparé du reste du monde, même si l'autre rive n'est qu'à une heure en traversier.

Tous ceux qui partent, et ils partent tous un jour ou l'autre, finissent par avoir le mal de l'île. La plupart d'entre eux reviennent, mais rien ne s'est arrangé ; un malaise profond s'est installé dans leur corps parce qu'ils ont découvert qu'ils ne sont pas en paix nulle part, pas plus sur l'île qu'ailleurs. Il ne leur reste parfois, pour manifester leur inconfort, que la violence ; ils pourraient frapper jusqu'au meurtre tant elle finit par les étouffer. C'est une des raisons qui m'a poussé à inventer mes party rage pour la défonce. C'est quand même sur notre île [...] qu'on achète des chiens pour les battre et les abandonner après. (LLC, 34)

La mission que s'est donnée Léo consiste à recueillir toutes ces bêtes laissées à elles-mêmes : « Les îliens sont impardonnables. Je ramasse les bâtards qu'ils ont abandonnés et c'est comme ça qu'on me traite ! Dire que je soigne leurs chiens de leur misère d'errance. » (LLC, 70) Or une telle hospitalité de sa part rime sans doute aussi avec la tentative de retenir quelque chose qui lui échappe ; il souffre manifestement du décès de sa femme Éva – dont le spectre revient hanter en songe toute la famille, comme dans *Poème pour une nuit d'anniversaire* de Dominick Parenteau-

467. Élisabeth Nardout-Lafarge, « Archipels de Réjean Ducharme », dans Alessandra Ferraro (dir.), *Altérité et insularité. Relations croisées dans les cultures francophones / Alterità e insularità. Relazioni incrociate nelle culture francofone*, Udine, Forum, 2005, p. 115 et 124.

Lebeuf –, cette espèce de hoarding se manifeste à l'extrême, au point d'accueillir les chiens en sa demeure (« Du chien, y'en a partout : dans les chambres du haut, dans les toilettes, dans la cuisine, sur les meubles défoncés du salon, dans les armoires, dans les garde-robes, sur les planchers, sur la véranda, dehors sous la galerie, dans l'ancienne voiture sans moteur et parfois dans leurs niches. » [LLC, 32]), avec les femelles plus près de lui encore :

Souvent, en pleine nuit, les quarante-deux chiennes qui dorment dans ma chambre se lèvent sur leurs pattes et attendent debout lorsque je me réveille pour aller faire pipi. [...] Après, je me recouche dans mon lit grincheux, je regarde sur le plancher les quarante-deux boules de poil qui ont repris leur sommeil presque en même temps que le mien. (LLC, 67-68)

Léo a beau arguer que « c'est pour leur protection parce que les gros mâles pourraient manger leurs portées » (LLC, 32), il n'en demeure pas moins que la similitude est notable entre cette cohabitation atypique avec les chiennes et celle qui a lieu au Gaz-O-Tee-Pee :

DJOUKIE
Ton chien, lui, a le droit de dormir avec toi. [...] Dis-le que tu es une femme à chiens.

JOËLLE
OUI, OUI ! Les chiens à quatre pattes valent bien ceux à deux pattes ! Contente, là !

DJOUKIE
Donc, je suis la fille d'un chien, d'un chien !

JOËLLE
Ne commence pas avec tes histoires tordues !

DJOUKIE
Je viens de comprendre pourquoi tu ne m'aimes pas. Je suis le fruit d'un accouplement entre une femme et un chien. Je suis la marque vivante de tes actes brumeux. (LLC, 53-54)

C'est ce qui permet un certain rapprochement, certes difficile au départ, entre Djoukie et Niki, puisque les deux adolescent·e·s revendiquent une parenté canine, faisant d'elle et lui des bâtard·e·s – figurativement *et* littéralement⁴⁶⁸ :

468. En ce qui concerne Djoukie, sa mère finira par lui avouer que son père est en fait un homme qui a un jour violé Joëlle – un *chien sale*, donc.

DJOUKIE

Va-t'en, je peux te mordre la langue. Je suis la fille d'un chien.

Djoukie jappe, Niki se met aussi à japper, à hurler. Ils se répondent en jappant.

NIKI

Tu entends, maintenant les chiens nous répondent. Moi aussi, je suis un enfant-de-chienne.

DJOUKIE

Imbécile ! Le monde te traite d'enfant d'chienne parce que, dans le journal étudiant, tu as déjà dénoncé les noms des parents qui battaient les chiens que vous ramassez.

NIKI

Non, tu ne comprends pas, je n'ai jamais vu ma mère. Elle est morte quand je suis né. 'Pa-Léo m'a fait allaiter par une chienne, c'est pour ça que je suis un enfant-de-chienne.

Niki se met à japper de nouveau. (LLC, 72)

Les prétendant·e·s ne sont pas les seuls humains qui hurlent comme des canidés, c'est en fait l'ensemble les îlien·ne·s qu'on entendra japper à un moment ou un autre. Et inversement : les jeunes personnages gueulent lors de l'attaque fatale, – « on aurait pu les sauver, mais les chiens du chenil que [Léo] venai[t] de faire déguerpir hurlaient en courant partout comme des fous⁴⁶⁹ » (LLC, 87) –, ce qui fait en sorte que tous ces cris se confondent jusque dans l'ultime indifférenciation de la distribution humaine et non-humaine.

Dès le début de la pièce, Djoukie avait demandé au « [v]ent de la terre » de lui « montre[r] à aimer plutôt qu'à aboyer » (LLC, 12), or bien qu'il soit tentant, et sans doute pas tout à fait faux, d'en déduire un certain échec du langage – les jappements traduisant une incapacité à communiquer... même si les sentiments à partager ont quelque chose de plus instinctif, et donc de plus *animal* –, il faut également voir là l'expression d'une confusion des espèces qui se manifestera tout au long de l'œuvre pour aboutir aux troublantes dernières minutes qui me hantent depuis la fameuse lecture saguenéenne : « *Après un silence, peu à peu, Djoukie et Niki se mettent à japper alors que les deux chiens du début viennent au devant et regardent dans la salle. Par contagion,*

469. « Mes gars, mes gars ! Vous me laissez pourrir tout seul. J'ai ouvert l'enclos et je les ai fait sortir à coups de fusil ! Mes chiens se sont sauvés comme des lapins. Il en reste plus un seul. C'est la S.D.A. qui va attraper l'air bête ! », avait alors lancé Léo (LLC, 85).

les autres personnages imitent le couple de jeunes. Ils trépignent tous et jappent de plus en plus fort pour un très long moment. » (LLC, 89)

Ainsi, les personnages cherchent peut-être à surpasser une certaine animalité qui les entoure et les compose – et qui souvent se décline en bestialité –, l’omniprésence du chien se voulant après tout l’expression oxymorique de l’animal domestiqué, la thématique canine représentant, ici encore, le point de friction entre nature et culture. C’est d’ailleurs précisément là que tout s’achève... et commence : le rêve tourmenté de Danis se termine dans le tumulte, avec les jappements d’une meute qui se répandent alors que son « île a chaviré » (LLC, 89), dans les cris d’une multiplicité finalement réunie à jamais dans le drame.

Car la pièce se clôt avec la mort, ou plutôt avec un thrène ; *Le langue-à-langue* trouve son dénouement, à l’instar d’une tragédie antique, dans la « singularité miraculeuse d’un événement qui n’a lieu qu’une seule fois⁴⁷⁰ » (Roland Barthes), ici un sacrifice officié par des hommes qui, « dans leur défouloir de la guerre ou du sacré, [...] sont pareils » (LLC, 89). Suivant la percutante détresse d’amour, on éprouve une certaine réconciliation devant les deux petits corps sacrifiés, celle d’un cortège faisant écho aux orgies dionysiaques qui ont constamment lieu sur l’île à l’instar des vagues qui la frappent⁴⁷¹. La fin tragique des jeunes amants, suivie des plaintes et des lamentations jadis réservées aux femmes, donne aussi à voir – et surtout à entendre – un moment euphorique qui n’arrive que grâce au trépas.

C’est ainsi que Daniel Danis dit ses rêves, ces images qui viennent le visiter tels des songes ; il devine ses personnages et, avec eux, désire l’ivresse fraternelle, la réconciliation. Dans la mesure

470. Roland Barthes, « Pouvoirs de la tragédie antique », dans *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, 2002 [repris de *Théâtre Populaire*, n° 2, juillet-août 1953], coll. « Point. Essais », p. 38.

471. À cet effet, que je mentionne que la pièce n’est pas divisée en scènes mais bien en « vagues », au nombre de 32.

où « [s]on théâtre s'adresse davantage à l'inconscient qu'au psychologique⁴⁷² », étant donné également qu'il écrit ses fantasmes parfois naïfs d'une humanité rassemblée, il s'avère difficile de ne pas associer à sa pièce les paradigmes par lesquels Nietzsche envisage la naissance de la tragédie.

Le rêve médiateur et l'ivresse réconciliatrice que fait naître l'auteur du *Langue-à-langue*, renversent en quelque sorte ses pièces précédentes. La joie primitive des chiens de roche, qui appelle la « substance dionyso-musicale de la tragédie », réalisée par l'heureuse illusion de ce nouveau songe, vient recouvrir l'abîme qui s'était jusque-là ouvert dans l'univers du dramaturge. Il s'agit désormais d'exhumer une existence réconciliée par l'« extase de l'état dionysiaque » grâce à laquelle « s'évanouit tout souvenir personnel du passé⁴⁷³ ». Enfin, si on continue d'adhérer à la pensée du philosophe allemand qui affirme que « la scène et l'action, au fond et en principe, ne [sont] conçues que comme vision ; que l'unique "réalité" est précisément le chœur, qui produit de soi-même la vision, et l'exprime à l'aide de toute la symbolique de la danse, du son et de la parole⁴⁷⁴ », alors on admettra que la pièce de Danis, qui en est une de rêve et d'ivresse – ou plutôt du rêve de l'ivresse –, incarne « l'égalité absolue des langages⁴⁷⁵ » (Barthes) en mettant en contact humains et chiens, difficile rencontre dans une choralité venant, à chaque réplique, exprimer surtout une détresse d'amour.

« Ta vraie mère... est un chien...⁴⁷⁶ »

472. Daniel Danis cité par Katherine Papachristos, « Le regard comme point de vue narratif dans le théâtre de Daniel Danis », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *op. cit.*, p. 200.

473. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Le livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1994, p. 115 et 78.

474. *Ibid.*, p. 84.

475. Roland Barthes, cité par Patrice Pavis, « Chœur », *loc. cit.*, p. 46.

476. Louise Bombardier, *Ma mère chien*, Montréal, Lanctôt, 2005, p. 112 (dorénavant désigné par le sigle MMC, suivi du numéro des pages). La pièce a été créée le 13 septembre 2005, dans la Salle principale du Théâtre d'Aujourd'hui ; Wajdi Mouawad assurait la mise en scène.

COYOTE. My mama was called « Nomme du Chien ».

ROY. And that makes you a *very cross-breed*.

– Roy Wagner,
Coyote Anthropology

Madeleine Marjot, 70 ans, agonise. Dans sa chambre d'hôpital se relaient Laure, son aînée écrivaine, ainsi que l'infirmier Alejandro ; cette réalité, parfois « tronquée », est ponctuée par un songe dont il s'avère par moments difficile de dire s'il appartient à la mère ou à sa fille ; peut-être que cette dernière, en fait, rêve pour sa génitrice jusqu'au trépas. La cadette Mylène, quant à elle, se trouve au Mexique et se fait dangereusement attendre ; lorsqu'elle finit par arriver, elle déclare que sa mère est « la plus grande metteur [*sic*] en scène de la mort » (MMC, 119) puisqu'elle est parvenue à repousser la mort jusqu'à ce que sa fille se pointe.

Œuvre à teneur autobiographique (Laure est écrivaine alors que Mylène est comédienne, deux professions qu'exercent Louise Bombardier qui m'a confirmé, dans un entretien, à quel point sa pièce reprend plusieurs éléments de son existence), elle contient un chien qui, à l'instar des personnages humains, et bien qu'il ne fasse pourtant pas partie de la distribution, apparaît à tous les niveaux de la pièce, mais sous différentes formes.

Dès le tout début de *Ma mère chien*, dans une scène définie comme un « médaillon », les deux sœurs déclament ensemble une sorte d'incantation permettant déjà de situer la mère, notamment par rapport au chien. Celle-ci, en effet, « était déjà morte / bien que vivante » et pleurait abondamment avant d'être « reconduite / dans sa corbeille » avec le chien Jappy qui sans cesse se chargeait « de laper ses yeux liquides / ad nauseam » (MMC, 12). Puis il est arrivé un soir où la double fille a « apporté le pain / dans la corbeille / de Jappy et de [s]a mère / et c'est elle qui [I]'a mordue » (MMC, 13). Non seulement est-ce cette dernière qui manifestait un comportement canin, mais sa présence a littéralement fait disparaître le *vrai* chien qui a été comme phagocyté par elle :

« C'était vers la fin, / j'allais bientôt m'extirper / de cette histoire, / ma mère ne quittait plus sa corbeille / et Jappy, bien sûr, / avait terriblement rapetissé sous elle, / devenu presque invisible. »

(MMC, 13)

Le rapport est d'autant plus complexe que les deux filles adorent les chiens, c'est d'ailleurs pour cette raison que leur père, dans un des nombreux retours en arrière de la pièce, leur en donnera « deux gros [...] de peluche vraiment pas très jolis » (MMC, 22). C'est aussi le cadeau qui sera offert à la mère agonisante, « un petit chien de peluche blanc ébouriffé avec une tache noire autour de l'œil » :

SŒUR
Regarde si y est beau !

FILLE
On le trouvait assez beau !

MÈRE
Y est toutte couetté, on dirait qui est sale.

La Sœur joue avec le chien, prend une petite voix.

SŒUR
Bonjour, maman, moi je t'aime beaucoup déjà, est-ce que tu voudrais m'adopter, Madame ?

MÈRE
Y'est même pas doux.

FILLE
Oui y est doux, c'est un petit chien de broche.

MÈRE
Gardez-le, vous autres, si vous le trouvez beau !

SŒUR
Maman, c'est pour toi qu'on l'a acheté, pour qu'il te tienne compagnie.

MÈRE
J'en veux pas, de votre christie d'chien ! (*Elle pleure.*) (MMC, 50-51)

Pourtant plus tard, on retrouve celle-ci en train de s'amuser avec le fameux présent :

MÈRE

Regardez c'que j'ai trouvé à matin à la pharmacie Jean Coutu. Mon petit chien tout blanc avec sa tache noire autour de l'œil. J'l'ai trouvé, y était roulé en boule au fond d'une tablette, caché derrière les rouleaux de papier de toilette ! Y m'a regardée avec son petit œil triste pis j'ai fondu ! Y m'a sauté tout de suite dans bras, y'est tellement doux. Je l'ai serré contre moi pis j'me suis dirigée vers la caisse. La caissière me dit : « Vous savez que vous avez pas le droit d'entrer d'animaux ici ? » J'y ai répondu : « Le chien était en spécial ! » La face y est tombée. Ça y apprendra ! Pis j'suis sortie sans payer. J'ai même pas acheté d'papier de toilette ! Jappy, c'est son nom.. (*Elle rit, malicieuse.*) (MMC, 77)

Il y a assurément là un certain délire causé par l'augmentation des doses de morphine administrées à la vieille dame de plus en plus souffrante, mais il faut également voir cette autre scène de « réalité tronquée » le rapprochement fluide du rêve et de la réalité que ne cesse d'opérer la pièce. Ainsi, Madeleine sera mise à mort symboliquement par le chien Jappy qui, cette fois, a cessé d'être un simple animal en peluche et « *bouscule la Mère* » :

MÈRE
(*Criant.*) Christie, c'est quoi ça ?

SŒUR
Quoi ? Ah ! C'est Jappy, maman, notre beau vieux Jappy.

FILLE
Ben oui, hein Jappy, t'es content de venir avec nous en vacances à la mer ?

MÈRE
Vous autres pis votre maudit chien ! Plein de poils, toujours dans nos pattes, ça veut pas d'enfants mais le chien couche dans leur lit ! Vous vous occupez plusse de votre christie d'chien que d'votre propre mère ! Vous avez pas eu d'enfants, vous autres, vous savez pas c'que c'est !

SŒUR
Viens ici, Jappy, laisse maman tranquille. (*À la mère.*) Il t'aime.

MÈRE
Il m'aime !

FILLE
C'est vrai. Y aimerait ça que tu l'aimes.

MÈRE
Hé ! C'est quand ben même rien qu'un chien ! Christie qu'y fait froid ! J'haïs les mers froides !

[...]

MÈRE
J'pourrais-tu avoir la paix à l'âge où j'suis rendue ! Mêlez-vous donc de vos maudites affaires ! Vos christie de conseils... gardez-les pour votre chien ! Jamais assez bonne pour vous autres ! Tuez-moi donc... un coup parti ! (*Elle culmine, entre la rage et les larmes, le chien gronde.*)

FILLE

(Bas.) Vas-y, Jappy, fais ce que t'as à faire !

Le chien attaque la Mère qui hurle, puis la jette à la mer. On entend le plongeon.

SŒUR

Hon...

Dans le noir, un grand plouf et le vacarme du ressac remplit l'espace sonore. (MMC, 105 et 107)

Non seulement le chien assassine-t-il la Mère, mais il sauve également la Fille de la noyade, ce qu'on apprendra par l'entremise de la voix intérieure de la mourante qui ne manquera pas par la suite de « *pleure[r] comme un chiot* » : « Tu t'en souviens pas, pauvre p'tite, t'as toujours eu peur de l'eau et moi je... et moi je... (*Elle pleure.*) T'as raison d'aimer les chiens, c'est lui qui t'a sauvée, pas moi, j'étais... j'étais... Ta vraie mère... est un chien... ta mère... chien. » (MMC, 112) Et cela de se traduire, dans le rêve, par Madeleine « *couchée par terre, attachée, agonisante, un bol à chien à ses côtés, une horrible pâtée couverte de moisissures finit de sécher au fond du bol* » ; c'est à ce moment qu'« *[o]n peut confondre rêve et réalité* » et que la mère concède à Laure :

MÈRE

Pardon, j'étais pas fine avec toi, j'ai essayé d'te tuer une fois... dans l'eau d'l'évier... poussé sur ta tête... trop longtemps... t'avais cinq ans.

Un chien jappe. La Fille pleure de soulagement.

Ta p'tite sœur aussi...

Le chien jappe à nouveau. (MMC, 117 et 118)

Mère détruite, mère meurtrie, mère impitoyable aussi, ce qui n'a pourtant pas empêché les filles de l'aimer ardemment. Mais surtout : mère qui avait du chien, ce qui aurait pu constituer, la densité poétique en moins, l'intitulé de la pièce. Il n'en demeure pas moins que *Canis familiaris*, ici, se trouve constamment entre ces femmes qui peinent, leur rapport à l'animal en témoigne, à se comprendre, voire à trouver des portes d'entrée sensibles pour se rejoindre, faisant de l'œuvre de Bombardier une des seules de tout mon corpus où non seulement le chien n'est pas associé à un

homme, mais où, en plus, plutôt que de jouer une espèce d'entremetteur entre les différents personnages, il en illustre tout le décalage tragique.

« Mets un chien dans une maison, tout le monde parle juste de ça !⁴⁷⁷ »

C'est connu : mettez un animal ou un enfant sur scène et toute l'attention du public se concentre sur lui. Voilà l'idée sous-jacente de *L'anatomie du chien* de Pier-Luc Lasalle qui, d'entrée de jeu dans cette pièce à la trame au demeurant fort simple, décrit tous ses cinq personnages humains en fonction de la présence canine : les hôtes, Anne-Sophie qui « a pensé à tout sauf à l'éventualité qu'un invité se présente avec un chien » et Rémi, « bon vivant qui aime le vin et les chiens » ; Julie, « [i]nvitée dépressive » qui « aime bien flatter le chien », et son conjoint Emmanuel que tout le monde « coupe toujours » excepté le chien « avec qui il semble parfois réussir à communiquer » (ADC, 2) ; Henri, nouveau célibataire qui arrive à la soirée avec son animal de compagnie. Et en ce qui concerne le personnage principal, l'auteur se demande avec nous : « Est-ce une femme ? Est-ce un chien ? Scéniquement, c'est une femme déguisée en chien. » (ADC, 2)

Ici encore la présence canine se manifeste en premier lieu de façon auditive : il s'agit du chien du voisin qui « jappe fort » (ADC, 12) au point de faire sursauter la pauvre Julie qui en renverse son verre d'eau. Ces aboiements, rares aux dires de Rémi, sont causés par la venue d'Henri qui « *est accompagné d'un chien ou d'une femme déguisée en chien qu'il tient en laisse et qui ne marche pas à quatre pattes, mais comme un humain* » ; aussitôt que l'animal « *est libéré de sa laisse, il se met à quatre pattes* » (ADC, 12). On lira également que « *[l]e chien s'assoit par terre,*

477. Pier-Luc Lasalle, *L'anatomie du chien*, manuscrit inédit, p. 35 (dorénavant désigné par le sigle ADC, suivi du numéro des pages). La pièce, après avoir été interprétée par les étudiant·e·s de l'École nationale de théâtre, a été créée professionnellement le 10 janvier 2012 dans la Salle Jean-Claude-Germain du Théâtre d'Aujourd'hui, dans une mise en scène de Charles Dauphinais.

[...] *comme s'assoient les chiens* » (ADC, 13), qu'il se laisse faire quand on le flatte, et lorsque tout le monde se dirige à table :

Le chien est seul au salon. Il regarde les gens partir, attend, aux aguets, un retour de l'action. Mais personne ne revient. Il s'ennuie, ne sait que faire, alors il se couche par terre, l'air triste. Long moment où il est seul dans cet état. Même s'il est couché, il ne ferme pas les yeux. Tout à coup, on entend un grand éclat de rire généralisé qui provient de la table. Le chien se redresse, regarde vers la table, attend un peu qu'il se passe quelque chose, mais rien. Il se recouche donc avec le même air triste d'ennui. Un autre long moment. (ADC, 20)

Toujours est-il que l'animal ne laissera personne indifférent, moins à cause des sentiments qu'il alimente – encore une fois : Julie le prend en affection... jusqu'à ce qu'elle se fasse mordre, alors qu'Anne-Sophie est furieuse qu'Henri impose sa présence (« on arrive pas chez les gens avec un chien, c'est pas poli » [ADC, 13]) – qu'au fait qu'il ressemblerait étrangement à Chantal, l'ex-copine d'Henri. C'est d'ailleurs l'interrogation qui inquiète les convives et mène la confusion car le chien porte le nom de la femme.

Pier-Luc Lasalle pose ainsi la question du genre, propre à la langue française, qui disparaît au profit du *it* en anglais. Ici, à plusieurs reprises Henri doit rappeler ses ami·e·s à l'ordre :

RÉMI
Henri, comment y s'appelle, ton chien ?

HENRI
Ma chienne ; c'est une femelle.

RÉMI
Comment a s'appelle, ta chienne ?

HENRI
Chantal.

JULIE, *riant*.
Comme Chantal. (ADC, 33)

Or lui-même se voit sans cesse écartelé entre le général au masculin (*le* chien) et le cas particulier (Chantal est *une* chienne), ce qui n'est pas sans rappeler de que Jacques Derrida écrivait au sujet

du nombre animal. Par ailleurs, l'affirmation du féminin est une façon pour Henri de laisser transparaître quelques-unes de ses idées au demeurant fort misogynes : « Si les femmes écoutaient comme les chiens » (ADC, 34), lance-t-il en affirmant, pour les comparer avec les animaux, que « [l]es femmes aussi ont de l'instinct, c'est les hommes qui en ont le moins » (ADC, 45).

Cet instinct, toujours selon lui, se rapproche d'une certaine animalité qu'il importe de durement réprimer. Ainsi, lorsqu'il « embrasse *Julie passionnément* », Chantal « *démontre son mécontentement en donnant des coups de tête à Henri* » (ADC, 30). C'est alors que « *[l]e chien s'approche lentement d'elle [Julie] comme s'il allait sauter sur sa proie* » (ADC, 30), jusqu'à mordre la jeune femme qui concède : « Ça doit être de ma faute, j'ai dû la flatter trop fort. Je sais pas comment faire ça. Je serais même pas capable de suivre une zoothérapie ! » (ADC, 31) Pour Henri, il faut la battre. Ici la question est donc clairement doublée du trouble de la misogynie : est-il éthiquement acceptable de traiter sa femme comme un chien⁴⁷⁸, d'en faire une chienne avec tout ce que le mot a d'extrêmement péjoratif ? Dans la pléthore d'expressions canines, bien que la plupart ait une connotation péjorative, quelques-unes se distinguent pour évoquer quelque chose de positif. Mais il n'en est rien, au contraire, lorsque le mot *chien* se trouve au féminin, évoquant la fameuse bitch⁴⁷⁹.

Il ne s'agit donc pas d'un théâtre qui nous demande de croire (« Devant vous se trouve un humain costumé en chien, vous savez bien qu'il ne s'agit pas d'un *vrai* chien, mais puisque vous êtes ici cela signifie que vous acceptez le pacte. »), mais qui, avec nous, pose la terrible question de l'identité : s'agit-il de la *vraie* Chantal ? Je n'ai pas assisté à la représentation mais je devine

478. Il y aurait beaucoup à dire sur l'expression *comme un chien* ou *comme un animal* qui sous-entend le mauvais traitement comme réservé d'emblée au non-humain.

479. Stéphanie Nutting interroge également cela dans « L'animal au théâtre » (*loc. cit.*).

que c'est la même comédienne qui aurait joué le rôle. Cette autre interrogation, donc : sommes-nous encore nous-mêmes quand nous prétendons être un animal ?

« **You shouldn't talk / you're a dog !**⁴⁸⁰ »

A Chair in Love de Larry Tremblay constitue le seul livret d'opéra ainsi que l'unique texte en anglais de mon corpus. L'ensemble met en scène Truman, un cinéaste-réalisateur reconnu qui tombe amoureux de sa chaise, au grand dam de son chien.

Lorsque l'homme se promène dans la ville, que voit-il ? « Pollution, violence, crime, / sadness on faces, / huge ads on walls » (CIL, 1), mêmes réalités qui, de son propre aveu, se retrouvent également dans ses films. Son œuvre est encensée par la critique, notamment par le « pape » de celle-ci, parce que Truman « can make us believe / in coitus between a knife and a spoon » (CIL, 1). Voilà déjà annoncée la relation pour le moins inhabituelle qu'il s'apprête lui-même à entreprendre avec sa chaise. Car pour changer de style, aussi sans doute parce que ce matin-là il se sent bizarre – ce qui n'est pas sans faire penser à Gaston Talbot, une fois de plus (« My life is so vain / My heart, so cold. » [CIL, 2]) –, il décide d'orienter différemment son art en imaginant une histoire d'amour. Puis, « searching for the object of [his] desire » (CIL, 2), il ressent quelque chose pour sa chaise, même s'il s'agit d'un objet et qu'il le reconnaît, or : « That's no reason / to treat you / as though you do not exist. » (CIL, 2-3) Ce rapprochement, qui provoquera même la surprise de la principale intéressée (« It's the first time / someone has spoken to me. » [CIL, 3]), n'est-il pas la concrétisation, certes poussée à l'extrême, de l'invitation de Bruno Latour

480. Larry Tremblay, *A Chair in Love*, document inédit, p. 21 (dorénavant désigné par le sigle CIL, suivi du numéro des pages). L'opéra, dont le texte de Tremblay constitue de livret, a été créé au Pays de Galles en octobre 2006 avant d'être présenté dans la métropole québécoise, à Espace GO, du 9 au 18 juin 2006 ; John Metcalf en signait la musique, le tout dirigé par Keith Turnbull.

« to include in their definition of politics a whole new ecology loaded with things⁴⁸¹ » ? En tout cas cette attitude toute néo-matérialiste peut également être comprise comme l'incarnation de la tendance actuelle à affectionner les avoirs plus que les êtres.

Toujours eut-il que si « love and chair [...] don't go hand in hand » (CIL, 5), c'est parce que c'est contre-nature, et cela même Dog l'a compris : lorsqu'il aperçoit Truman sur le bord de s'asseoir sur Chair, il « drops his bone in astonishment. » (CIL, 6) Bien entendu, la surprise du personnage canin peut traduire plusieurs choses. Premièrement, le fait que cette union semble tellement étrange que même le chien vit un certain désarroi en la découvrant, mais il peut s'agir aussi du résultat d'une *contamination* humaine, comme si Dog avait assimilé une certaine acceptabilité en termes de fréquentations. Pourtant se manifeste également ce à quoi plusieurs propriétaires de chiens ont dû faire face un jour ou l'autre, c'est-à-dire à une certaine jalousie de leur animal, pour qui la possession serait un facteur déterminant dans le déploiement de ses comportements. Or que cela soit *naturel* ou acquis ne change rien au fait qu'ici se voit rappelé un certain ordre du monde qui tend à placer l'animal entre l'humain et la chose ; moins que le premier mais assurément plus que la seconde, le chien se situe dans une position intermédiaire qui varie en fonction de différentes considérations et valeurs. Et ce dernier n'accepte pas de perdre sa place, même si celle-ci, comme l'indiquait Claire Jean Kim – que j'ai citée dans la première partie de cette thèse –, repose souvent sur un rapport non équilibré entre l'homme et le chien ; j'en veux pour preuve le nombre de fois où Dog prononce le terme « master », répétition s'accompagnant souvent d'une volonté marquée de plaire à Truman en proposant toute sortes d'attentions pour l'amadouer, lui faire plaisir, voire le reconquérir. Cette attitude détonne d'autant plus que l'homme, lui, retourne assez peu la pareille à son animal. Au sujet de son maître, Dog accumule les « beloved Master »

481. Bruno Latour, « From Realpolitik to Dingpolitik, or How to Make Things Public », dans Bruno Latour et Peter Weibel (dir.), *Making Things*, Cambridge, The MIT Press, 2005, p. 17.

(CIL, 17), aussi va-t-il chercher le journal : « That's my job, Master. » (CIL, 18), sans compter que c'est à cause de son maître qu'il mourra : « All because of you, Master. Because of you. » (CIL, 19)

Les tourments de Dog l'amèneront d'ailleurs à visiter la vétérinaire Dogtor qui lui diagnostiquera le syndrome qu'elle a baptisé *toysickness* : « Give a toy to a child, / it will soon be destroyed by its little hands. / The doll will lose her arms, / the trains, its wheels, / the teddy bear, his head. / "Toysickness⁴⁸²" destroys, destroys, destroys / dolls, trains, teddy bears and dogs ! » (CIL, 8-9) Ce seraient en fait toutes les catégories animales qui en seraient victimes (vaches, poissons rouges, vaches, serpents), mais le mal atteindrait surtout les chiens. Toujours selon la spécialiste, les symptômes seraient les suivants : « Good appetite, / good appearance, / fresh breath, / regular bowel movements, normal blood pressure, good reflexes, / eyes clear, / tongue clear, / nails clipped. » (CIL, 9), aussi bien dire tous les signes d'un animal en santé, et la situation de Dog serait unique dans la mesure où il serait le tout premier cas où aucun enfant n'est impliqué⁴⁸³.

Ce rapport trouble à l'enfance se manifeste également au début de la scène 4, dans laquelle on entend le chien rêver : « Where is the dog / I used to be ? / I look at me. / What do I see ? / A photocopy / of a puppy » (CIL, 16) avant d'ajouter : « A pale, pale copy / of a poor poor puppy. » (CIL, 17) Ici, on réentend presque les jérémiades de Gaston Talbot, et on voit assurément intervenir l'idée de la réplique, de l'image (em)brouillée d'un troublant retour à l'enfance qui définissait également *Les mains bleues* du même auteur.

Cependant, ici, et ce malgré – ou à cause de – son amour, Dog juge Truman : « A man with a chair ! / Disgusting ! Shocking ! / Shocking ! Disgusting ! / [...] / Immoral ! Shameful ! / He's a sick man, put him in jail ! / [...] / Destroy that chair, burn it ! / [...] / The worst thing I have ever

482. Le chien comme accessoire, un jouet en quelque sorte... pour les enfants *et* les adultes.

483. Il y a là l'illustration d'un certain rapport entre chien et enfant, tout comme cela s'était produit dans *Les mains bleues* ; un jeu d'enfant, en quelque sorte.

heard ! / Save the children from that wicked man ! » (CIL, 20) L'impression s'impose d'une attitude homophobe, d'autant que le chien craint apparemment surtout l'impact des commérages. Il est peut-être aussi la voix de la conscience, et tente de ramener son maître sur Terre quand celui-ci s'emballe en lisant les critiques de son dernier film, les accusant d'être des « brown-nosers » (CIL, 21). C'est à ce moment que son Truman lui dit : « You shouldn't talk, / you're a dog ! / Go to your kennel, that is your place. / Stay there. » (CIL, 21) Le rapport maître-domination s'exprimera par la suite encore et encore : « Obey me » / « Obey » / « Obey, dog ! » (CIL, 22)

C'est d'ailleurs le chien qu'on retrouve armé d'une hache, prêt à assassiner la chaise, c'est donc lui qui fait la sale ouvrage... tout comme il s'était chargé de dire ses quatre vérités à son maître face aux fausses critiques. Car la chaise a demandé au chien de la tuer, afin notamment que ce dernier puisse accomplir sa vengeance, ce qu'il révélera ainsi :

Yes...
Cruel is my life.
He's a man, I'm a dog.
I'm not just a toy,
I'm not just an animal,
I'm...I'm...I'm...me!
A dog who loves
his master for ever.
A dog.
I'm just a dog.
I bark, I ba-a-ark. I never bite.
Even for love. Not even for love.
Cruel is my life. ...is my life. (CIL, 23)

Ensuite la chaise lui répète qu'il aime son maître (« The way you look at him » / « The way you speak of him » / speak / protect / wait » [CIL, 24]) pendant qu'elle découvre une autre tare de son état ontologique, c'est-à-dire l'impossibilité de mourir : « Simply a chair with nothing, / nothing to kill my sould. / How car a chair die ? » (CIL, 26)

Par la suite, la scène de Truman visitant le docteur reproduit celle de Dog consultant Dogtor. Lorsqu'on lui demande s'il a des enfants, Truman répond : « Yes. / One. / Me. / I'm a lost child. »

(CIL, 28), mettant encore une fois en scène le jeu entre l'animal et l'enfant. Alors que le chien souffre apparemment de toysickness, l'homme, lui, a un « broken heart » (CIL, 29). Le médecin lui prescrira donc du tranquillisant qu'il a inventé, le lovekiller (CIL, 29) dont il sera lui aussi le premier utilisateur. On injecte le lovekiller avec une grosse seringue, comme dans une scène de Molière. Or selon l'homme, « “Lovekiller” doesn't kill love. / It's killing everything in me except love ! » (CIL, 31) Pourtant, toujours selon l'homme :

« Love chews you, mocks you,
humiliates you, reduces you
to a stupid, stubborn piece of nothing. » (CIL, 31)

Truman accusera son chien d'avoir détruit son amour (CIL, 32), puis lui ordonnera de le tuer. Mais celui-ci répondra : « I'm just a dog. / I bark. I never bite, / even for love. » (CIL, 33)

Au final, on pourrait penser que c'est un rêve... or Dog offre une carte postale à son maître, carte postale qui proviendrait de la chaise... laquelle a été invitée dans une croisière autour du monde par Ashley Prescott ! (« Another dream comes true. » [CIL, 42]) / Aussi dévoile-t-elle son nom : Isabel. Le chien est désolé, mais Truman répond que c'est de sa faute : « I shouldn't use bad ideas to make movies. » (CIL, 43) Les histoires d'amour : « Terrible idea ! » (CIL, 43). La pièce se clôt donc avec l'homme et le chien qui s'avouent leur amour, et le dernier mot, on ne peut plus significatif, est qu'on apprend que le chien s'appelle Rupert, comme dans une révélation salvatrice : avoir un nom revient à exister.

« Il est drôle, ton chien, il ressemble à un monsieur...⁴⁸⁴ »

484. Emmanuelle Jimenez, *Du vent entre les dents*, document inédit, p. 31 (dorénavant désigné par le sigle VED, suivi du numéro des pages). La pièce a été créée au Théâtre d'Aujourd'hui le 16 janvier 2007, dans une mise en scène de Martin Faucher.

« Je suis un chien », lance l'inspecteur Steve Mallarmé en « *tourn[ant] les pages de son grand cahier des disparus* », avant d'ajouter :

Et je vous chercherai jusqu'à ce que j'aie moi-même disparu de ce grand territoire. Cette terre où se perdre, où grandir. Où vivre sa vie. Une terre pour chercher les enfants. Je fouille les poubelles, je ramasse les choses oubliées, je goûte à la poussière, je mange les restes des journées, je fais tourner les poignées de porte, je suis les pistes, je renifle le vent. Je ne me décourage pas. Malgré ce grand feu qui veut effacer jusqu'aux traces de vos petits pas. Elle arrive, la fumée qui va manger votre odeur. (VED, 2)

C'est ainsi que s'ouvre *Du vent entre les dents* d'Emmanuelle Jimenez, qui met également en scène une famille composée d'Angèle, une dame en fin de vie, de ses filles Lydia (médecin) et Linda (enseignante) dont la seconde est également la mère de Kevin-Olivier, garçon de sept ans à l'imagination des plus fertiles. Luc, le père du garçon, bien qu'il ne soit plus en couple avec la mère de celui-ci, conserve de forts désirs envers elle. Luc est également le père de Jessica, jeune femme de dix-neuf ans qui a vécu deux ans en Californie pour se faire refaire tout le corps... au point d'être revenue complètement méconnaissable – à l'exception des yeux. Enfin, il y a Sue Makami Her Many Horses qui est « née là où le feu a commencé » (VED, 49), patiente autochtone de Lydia qui fera de Sue sa sœur – de cœur, pourrais-je écrire, afin de rester dans le registre danissien – et de Luc son amoureux.

Ici, comme dans *Le langue-à-langue des chiens de roche*, l'horizon – c'est-à-dire tout le Québec – est enveloppé d'un grand voile que décrit pour sa part l'aïeule :

Du beau Nord blanc jusqu'à Montréal et ses banlieues, la fumée du grand feu voyage... de Matagami à Villeray en survolant Ashuapmushuan, Assinica, Waswanipi, les lacs Opawica, Onatchiway, des Njau, Lessard, Pasmouscachou, le lac Très Rocheux, la rivière Desboues et d'autres, jusqu'à nous... Oh oui, des limites de la taïga jusqu'au boulevard Taschereau, des troupeaux de caribous aux chiens qui mangent du Dr Ballard, de la mousse humide des forêts à l'asphalte poussiéreux des trottoirs, du plus sauvage au plus civilisé, la fumée du grand feu arrive... Moi, je craque de partout. (VED, 2)

La double nature humaine-animale de Steve Mallarmé, dont le nom renvoie bien entendu au fameux poète – ce qui le place en quelque sorte dans une catégorie à part – ne se manifestera que pour Angèle et son petit-fils. Au sujet de la vieille dame rêveuse, on lira notamment :

Un jappement de chien venu de dehors la sort de sa torpeur. Elle va à la fenêtre. Steve Mallarmé est là. Ils se regardent un moment. [...]

ANGÈLE

Hey, mon bon chien chien-loup, Viens mon bon chien chien chien... elle est où ta quatrième patte ? Personne t'attend, toi ? As-tu faim ? Viens. Ma porte est toujours débarrée. Viens.

Elle ouvre la porte et Steve Mallarmé entre chez elle. Elle lui caresse la nuque. Il lui lèche les mains. Elle vérifie s'il n'a pas une médaille à son cou. Elle sort un morceau de foie du réfrigérateur et le lui offre. Il mange puis il vient s'asseoir à ses pieds. (VED, 12)

Et un peu plus tard, ce rapport complice passera également par la parole, sans pour autant que s'efface la présence animale du détective :

STEVE MALLARMÉ, *lui tendant la main ou lui donnant la patte.*
Inspecteur Steve Mallarmé... Merci pour la viande.

ANGÈLE

Êtes-vous sur une enquête, inspecteur ?

STEVE MALLARMÉ

Oui. ... Je vis dehors. Mais... dedans, c'est comme dehors. J'ai perdu la piste. (*Il va renifler du côté de l'armoire.*)

ANGÈLE

Sois mon chien, mon bon chien chien chien. Si tu veux, c'est chez vous, ici. Je voudrais pas être toute seule, inspecteur Mallarmé. Je voudrais pas être toute seule. (VED, 15-16)

En ce sens, la grand-mère rejoint Kevin-Olivier qui non seulement emprunte à l'occasion des comportements canins – notamment lorsqu'il « *commence à tourner [...] à quatre pattes en aboyant* » (VED, 4) – mais aussi quand il exprime ses questionnements sur la coupure entre l'humain et le vivant qui l'entoure :

Moi, j'aimerais ça prendre des cours de conversation chien. Pis aussi des cours de conversation de tout ce qui parle pas, tout ce qui grogne pas, tout ce qu'on n'entend pas avec nos oreilles à nous. La mousse dans le bois, les arbres qui poussent, les fleurs, les roches, les camions, les arbres qui brûlent. Qu'est-ce

qu'on fait si on se perd dans le bois pis qu'on sait même rien parler ? Les animaux est-ce qu'ils prennent des mauvais chemins eux autres aussi des fois ? Pis les insectes qui vivent dans la garnotte du stationnement de l'école... (VED, 21)

Le désir, voire la capacité d'accéder à d'autres mondes unissent le garçon et son aïeule – dont l'armoire recèle des casseroles qui rient comme des enfants ainsi qu'« *une sorte de forêt* » (VED, 52) –, et devient particulièrement manifeste lorsque l'enfant découvre Steve Mallarmé :

ANGÈLE

[...] Ferme tes yeux, mon p'tit loup, je vais te montrer une surprise. (*Steve Mallarmé arrive.*) Kevin, je te présente mon chien adopté.

KEVIN-OLIVIER

Allô mon bon chien chien chien... (*Steve Mallarmé s'approche joyeusement de Kevin-Olivier et celui-ci rit en lui flattant les oreilles.*) Il est drôle, ton chien, il ressemble à un monsieur... (*Steve Mallarmé lui donne la patte.*) Comment il s'appelle ?

ANGÈLE

Inspecteur Steve Mallarmé.

KEVIN-OLIVIER

Wow, un chien inspecteur ! (*Il lui fait la fête.*) Ça va être ma fête bientôt, est-ce que tu veux venir à ma fête ?

STEVE MALLARMÉ

Oui.

KEVIN-OLIVIER

Pourquoi t'es un chien ?

STEVE MALLARMÉ

Pour chercher les enfants.

KEVIN-OLIVIER

(Il rit et il se cache les yeux avec les mains pour jouer à la cachette.) On est là !... On est là ! ... Où tu l'as trouvé ?

ANGÈLE

Dans la rue. Il rôdait ici en bas de ma fenêtre. J'ai décidé de l'adopter vu qu'il a pas de médaille.

KEVIN-OLIVIER

Comment ça il te manque une patte ?

STEVE MALLARMÉ

Le feu l'a attrapée.

ANGÈLE

Il est un peu magané, mais je vais m'en occuper.

KEVIN-OLIVIER

Est-ce que tu vas m'apprendre à parler chien ?

STEVE MALLARMÉ
Oui.

(Steve Mallarmé se love à ses pieds.)

ANGÈLE
Tu peux venir le voir quand tu veux, même l'après-midi quand je fais ma sieste.

(Un temps.)

KEVIN-OLIVIER
Grand-maman, quand tu vas être morte, comment on va faire pour se parler ?

ANGÈLE
Je le sais pas... Peut-être il faut demander au chien. *(Steve Mallarmé aboie et joue avec Kevin-Olivier. Celui-ci part en courant. Angèle et Steve Mallarmé échangent un regard. Il amorce sa sortie.)* Je voudrais pas être toute seule. *(Il lui lèche la main.)* (VED, 30-32)

Le chien est donc ici un intermédiaire, voire un langage qui unit les deux personnages en quelque sorte interchangeables dans la mesure où l'enfant serait la réincarnation d'une aïeule disparue : « Tu te souviens-tu maman, quand j'étais ta grand-mère ? » (VED, 27), déclaration qui trouvera son écho dans celle de la mère : « On appartient aux enfants. » (VED, 57) Cet échange n'est pas sans faire penser aux *Enfants d'Irène*. Mais la pièce de Jimenez doit également être rapprochée de celle de Lasalle, dans la mesure où, dans les deux cas, nous sommes en présence de personnages mi-chiens-mi-humains dont le caractère indiscernable fait en sorte que leurs interlocuteurs et interlocutrices, sur scène, se poseront avec nous la question de l'identité de ces être hybrides, comme pour troubler davantage non pas seulement la définition ontologique de ces créatures, mais aussi les frontières génériques qui se déploient entre les modes dramatique et narratif ; (tenter de) nommer le chien, c'est reconnaître la place floue qu'il occupe auprès de l'humain, au point de se confondre avec lui.

« Florine, en bonne chienne, monte la garde⁴⁸⁵ »

La surprise n'est probablement pas très grande de voir figurer deux pièces de Daniel Danis au sein de mon corpus. En effet, une, voire plusieurs thèses pourraient être consacrées à la présence animale dans l'ensemble de son œuvre – notamment dans ses pièces destinées à la jeunesse –, phénomène que Pauline Bouchet a commencé à aborder dans sa thèse déjà citée.

Si dans *Terre océane* l'animal apparaît, c'est sous l'apparence d'une chienne bienveillante qui vit avec le grand-oncle Dave, à la campagne, où Antoine va en quelque sorte se réfugier avec son fils Gabriel, atteint d'un cancer incurable. Florine est en ce sens « [l]a première à se manifester » (TEO, 23) pour accueillir le garçon malade qu'elle protégera, avec qui elle jouera, pour qui elle incarnera en somme une certaine figure maternelle dans ce petit monde dépourvu de femmes – hormis l'infirmière qui soigne l'enfant, dont le père s'éprend au cours de la pièce qui, à plusieurs égards, flirte avec le roman dans sa forme. Florine y intervient très peu – au plus à sept endroits, en fait, et toujours de façon brève –, cependant elle constitue une des rares occurrences de chienne dans mon corpus, et comme Princesse dans *Les mains bleues* – une Princesse première mouture, s'entend –, elle est là non seulement pour prendre soin d'un enfant, mais aussi pour l'accompagner dans quelque chose qui ressemble à la mort.

« J'ai jamais enterré aucun de mes chiens⁴⁸⁶ »

Transmissions de Justin Laramée débute avec Fred et son beau-frère Gab dont les descriptifs respectifs semblent déjà vouloir annoncer une certaine animalité mêlée à quelques stéréotypes de

485. Daniel Danis, *Terre océane* (avec les photographies de Susan Coolen), Montréal, Dazibao, coll. « Des photographes », 2003, p. 93 (dorénavant désigné par le sigle TEO, suivi du numéro des pages) ; la pièce a également paru chez L'Arche (Paris, 2006), or j'utiliserai la première édition. La création du spectacle a eu lieu le 23 octobre 2007 dans la Salle principale du Théâtre d'Aujourd'hui, dans une m.e.s. de Gil

486. Justin Laramée, *Transmissions*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2008, p. 33 (dorénavant désigné par le sigle TMS, suivi du numéro des pages). Le texte a été présenté en lecture publique par le Centre des auteurs dramatiques (CEAD), le 19 janvier 2009, à Espace Libre, sous la direction d'André Brassard.

genre : le premier est un « [m]âle sans malice » qui « ne mord que lorsqu'il est enfermé » ; le second se veut « [d]oté d'une émotivité féminine et volcanique » qui « se réfugie pourtant dans une rationalité fabriquée », en plus d'être « un animal de meute » (TMS, 7).

Les deux hommes se trouvent derrière le chalet familial afin d'enterrer, un an après la naissance d'Alphonse, le placenta de Camille, la compagne de Fred et sœur de Gab. Il faut que l'organe soit enfoui à au moins six pieds, « [s]inon les animaux pourraient venir le déterrer pis le manger » (TMS, 9) ; parmi les espèces susceptibles de se destiner à un tel festin, Fred évoquera les écureuils, les chiens et les oies, non sans rappeler à Gab que « [l]es humains sont les seuls mammifères qui ne mangent pas leur placenta » (TMS, 15). En creusant, les deux hommes trouveront ce qui est « probablement des os de loup » (TMS, 16) car il y en avait dans les parages, or on apprendra plus tard qu'il s'agit en fait d'os provenant des chiens de Gab qui n'aurait « jamais enterré aucun de [s]es chiens. Ils se sont toujours enfuis », croit-il, à tort, avant d'ajouter : « J'ai l'impression que c'est juste ça ma vie des fois, des chiens qui partent. Sauf aujourd'hui, aujourd'hui c'est pas des chiens, c'est ma famille. » (TMS, 33)

Voilà un thème important de l'œuvre de Laramée : l'interchangeabilité des termes qui se manifeste dès l'intitulé, la transmission étant autant liée à l'héritage qu'au morceau automobile qui permet de faire rouler une voiture ; c'est à ce titre, dis-je, que la pièce active la succession des mouvements générationnels entre les êtres, que ceux-ci soient humains ou animaux⁴⁸⁷. Car les ossements découverts en enterrant le placenta – supposé engendrer la vie autrement – sont bel et bien ceux des chiens de Gab que sa famille a secrètement mis à mort au fil des ans – « Gabriel

487. Ici, en effet, tout est cycle, tel que l'explique le grand-père qui a fait carrière dans l'industrie des énergies fossiles : « Le pétrole c'est le sang de la terre, je veux dire tout animal qui meurt qu'on enterre devient un jour ou l'autre du pétrole. Tout ce qui vit redevient de la terre, puis quand t'es chanceux après un bon bout de temps tu deviens du pétrole brut, tu redeviens du sang, pis là des hommes te nettoient, te ramènent à la surface, à la lumière, pis là, tu fais avancer le monde en explosant pis tu montes au ciel en polluant. » (TMS, 27)

s'occupait pas trop de ses chiens. Son imagination pour les noms s'est arrêtée au sexe. Chien ou chienne. That's it ! » (TMS, 43) –, le hasard s'étant par la suite chargé de faire en sorte que le seul cabot qui s'est véritablement enfui finisse heurté par la voiture de Diane, la sœur de Gab, au point d'en endommager la transmission, justement, cela le jour où les Beauchemin doivent procéder à la vente du chalet familial.

Ainsi, la pièce ne débute pas par la mort d'un chien, mais c'est tout comme ; la sœur, dans le tableau intitulé « Diane a la chienne » :

J'ai écrasé une chienne. Dans le chemin. J'avais oublié mon argent pour l'épicerie. Dans la courbe, juste avant de descendre la côte. Elle courait après une oie. On s'est pas vues. C'était une vieille bâtarde toute grise et blanche. Je sais pas pourquoi on dit que c'est moins pire de tuer une vieille chienne. C'est sûr que c'est moins *cute* qu'un chiot. (TMS, 31)

Gab reconnaîtra la petite tache sur la tête du corps mort : « Elle est revenue. Dix ans de route pour retentir ici la dernière journée. Quand tout le monde est là pis que tout le monde s'en va. Je vais la sortir de là. Morceau par morceau je vais la ramasser pis l'enterrer. En profiter pour fêter les retrouvailles » (TMS, 38), lance le jeune homme à l'animal, non sans plus tard ajouter :

Peut-être que t'es juste revenue te faire enterrer. C'est peut-être juste ça. Comme un saumon ou une tortue. Revenue au départ de ta vie sans qu'on puisse expliquer comment. Juste revenue mourir en paix. Marquer une dernière fois ton territoire, mais cette fois avec tout ton corps, pas juste par ta pisse. C'est ça hein Chienne, c'est juste ça dans le fond ? (TMS, 63)

Bien que Chienne soit en lambeaux, elle n'est pas morte pour autant – nous sommes au théâtre, après tout. En fait, elle compose, avec Alphonse (fils d'un an de Fred et Camille) et Oie, un trio de « marionnettes réalistes, manipulées par les grands-parents » (TMS, 8) ; les trois engageront un dialogue avec les « vraies » personnes à un moment ou l'autre de la pièce, leur statut marionnettique leur permettant de surpasser leur statut d'êtres sans parole – ce qui rapproche en quelque sorte l'enfant des bêtes, tel qu'abordé au chapitre 2 par l'entremise des travaux de Castellucci.

Un autre élément qui unit Alphonse, Chienne et Oie : les trois se trouvent en errance. Je viens de mentionner la chose pour le personnage canin, qui ne manquera d'expliquer, à son ancien gardien : « Y a rien de plus fidèle qu'un chien, Gab, même quand tu prends pas la peine de lui donner un nom. » (TMS, 67) Si la loyauté de *Canis familiaris* ne se dément pas, il y a malgré tout, dans cette déclaration, une association directe entre l'identité et l'appartenance en un lieu – surtout qu'ici la famille porte le patronyme de Beauchemin, ce qui semble significatif compte tenu de l'importance de la propriété – et de la propreté, j'y arrive – pour l'ensemble de la pièce. Oie, pour sa part, répondra à Diane qui lui demande pourquoi elle se trouve en pleine forêt plutôt que près de l'eau : « Depuis qu'ils construisent les nouveaux condos-chalets en bas y a plus rien à manger là. Faut rentrer dans les terres pis se trouver une nouvelle maison le plus vite possible. » (TMS, 47) Déplacées par la destruction des zones inondables, les populations aviaires devront investir de nouveaux territoires et, ce faisant, développer de nouvelles habitudes alimentaires. Camille a horreur des oiseaux, persuadée qu'elle est qu'ils transportent avec eux toutes sortes de maladies. Et lorsqu'elle apprendra qu'Oie a dévoré son oisillon parce qu'elle était affamée, la femme se déchaînera contre la marionnette : « Chienne de chienne de maudite oie salope, comment t'as fait pour manger ton bébé ? Ton bébé, maudite chienne de salope, t'as tué pis t'as mangé ton propre bébé. » (TMS, 87) Non seulement cette attaque rapproche-t-elle l'oiseau du chien, mais en plus on y voit associé, tel que je l'annonçais plus haut, les concepts de propriété et de propreté qui trouveront une autre résonance, et non la moindre, dans le fait que le chalet de la famille est rongé par les moisissures, rendant presque impossible une certaine forme de transmission.

À cet effet, l'avant-dernier tableau se clôt ainsi : « *Elles se couchent ensemble, enlacées. Soudain, une souris apparaît et fige devant elles. Un long temps. Lucille se dresse, puis l'écrase violement [sic] avec la pelle. Les femmes se recouchent.* » (TMS, 119-120) Par la suite, la pièce ne

concernera que la grand-mère et ses deux filles, trois « chasseuses » réunies autour de ces mots : « Je suis libre. Je suis... je suis... » (TMS, 127), liant là encore l'être à l'espace.

« Les chiens respirent à même vitesse que les humains qui font l'amour⁴⁸⁸ »

La pièce d'André Gélinau, qui se déroule à la campagne pendant une canicule, s'ouvre avec Cyndy récitant par cœur une lettre d'amour de Jonas, décédé de la leucémie, dans laquelle il lui écrit notamment : « J'aurais aimé que tu me parles de la mâchoire des pitbulls » après avoir évoqué une de leurs relations sexuelles dans la remise où quelques « lapins nous regardaient s'aimer sans chercher à tout comprendre », et avant d'avouer son désir d'être « comme les méduses transparentes immortelles » (RFF, 3). L'adolescente finira par brûler la lettre, tel que son petit ami lui a demandé.

La mère de Cyndy, pour sa part, passe ses nuits à faire des allers-retours entre son lit et la cuisine afin de déglutir verre d'eau après verre d'eau car elle a « le feu dans la bouche » (RFF, 19). Cela lui permet également de voir la voisine Catin Gosselin en train de « watcher dans sa grande vitrine avec un fusil de chasse dans les mains » (RFF, 5), sans compter qu'un soir elle apercevra un « serpent » – alors qu'il s'agit d'une inoffensive couleuvre –, probable conséquence du décès de leur chienne : depuis, « [y]'a plein d'affaires qui rodent », autant de « bibittes » (RFF, 6) qu'aurait pu chasser la valeureuse Nicole qu'a dû tuer Jeepee puisqu'elle était malade.

Avant de mourir, Jonas a offert à Cyndy « un chien bobble head » que le père décrit comme un « criss de chien laite [...] qui brasse d'la tête » ; il forcera sa fille à enlever l'objet de son tableau de bord car « [ç]a identifie [s]on char comme étant un char de fille », le transformant ainsi en

488. André Gélinau, *Raconter le feu aux forêts*, document inédit, p. 15 (dorénavant désigné par le sigle RFF), suivi du numéro des pages). La pièce a été créée par les Turcs Gobeurs d'Opium, au Théâtre Léonard-Saint-Laurent (Sherbrooke), le 17 octobre 2014.

« invitation pour les prédateurs sexuels » (RFF, 11 et 12). Or en obtempérant à l'ordre de Jeepee, Cyndy découvrira, dans la bouche du petit animal en plastique, un mot dissimulé par Jonas : « Les morts ouvrent les yeux des vivants » (RFF, 13) C'est peut-être ce qui se passe avec Nicole, la défunte chienne de type pitbull que les Ayotte ont un jour adoptée, et « appelé[e] d'même à cause de [leur] ancienne coiffeuse » ; des dires de Jeepee

C'te chienne-là est spéciale
La bête la plus brillante que j'ai jamais eue
Tellement fine
A me suit partout
On dirait que les chiens vivent à mêmes fréquences qu'les hommes
Avec Nicole en tout cas c'était de même
Le reflet du soleil sur sa fourrure
La sensation de sa respiration chaude sur mon front me plonge en transe
Les chiens respirent à même vitesse que les humains qui font l'amour (RFF, 15)

De plus, toujours selon le père, on pouvait « fixe[r] ses yeux noirs pis profonds comme les grottes de la Préhistoire » et « comprend[re] toute c'qu'a vit », ce qui contraste fortement avec ce qui se passe au sein de la petite famille qui « est pus capab' de s'aimer » (RFF, 15-16). Le malaise du père tient au fait que « Cyndy est tellement rendue déplaisante depuis que son chum est mort », tout comme son père, « depuis que [s]a chienne est morte » ; il entretenait un lien presque érotique avec Nicole dont la perte lui causera notamment des maux de tête constants qu'il explique plutôt par le fait qu'il « stand pas 'a chaleur⁴⁸⁹ » (RFF, 19).

On voit donc clairement ici le lien étymologique qu'exploite l'auteur entre la canicule et la question canine, la période de grande chaleur étant liée à l'étoile Sirius, aussi appelée Alpha Canis Majoris, qui compose la Constellation du Chien. Manon développera d'ailleurs une certaine

489. La canicule est tellement intense que, selon Jeepee, même « [l]es lapins sont su'l bord de s'débiter tu seuls » (RFF, 19).

attirance pour l'Homme-Chien, fils sans âge de la voisine pour qui elle éprouve un désir charnel
trouble que trahira sa difficulté à s'exprimer et à respirer :

Quand je
Je t'ai vu la première fois
C'est parce que
Je
J'me sus réveillée
Chez nous
C'est sûr
Chez nous
J'sors jamais
De chez nous
Je
J'dormais pus
Pis
Je
J'me sus l'vée
J'a
J'avais soif
La
La première fois
J'avais
Pour vrai
Cette fois-là
J'avais soif
[...]
J'ai chaud
Quand j'bois de l'eau
Ça
Ça s'évapore
Direct
Direct dans ma bouche au contact de ma langue
Ça
Ça s'évapore
Pis
J'ai
J'ai chaud à force de
De
De t'trouver beau
Je
Je veux juste
Te
Te toucher
Te toucher un peu
Je veux juste te toucher
J'te trouve
J'te trouve beau
Je
Je suis allée réveiller Jeepee
La première fois que j't'ai vu
Je
Je sais pas

Parce que j'étais excitée
 Pour
 Je sais pas
 Je te trouve beau mais
 Mais
 Tu me dégoutes
 Tes yeux qui me rappellent personne
 Ton nez pareil comme en dessous d'une paire de bottes Sorel
 Tu me fais peur
 J'ai
 J'ai dédain
 Je te trouve beau mais je te trouve laid
 J'ai
 J'ai réveillé Jeepee
 J'avais
 J'avais l'gout d'faire l'amour
 Je voulais y parler de toi
 Y parler de
 De toi
 Mais
 Mais
 Mais j'étais trop obnubilée
 [...]

J'aurais voulu dire à Jeepee que je t'ai vu
 Mais à place j'ai dit que j'avais vu un serpent
 J'ai
 Je
 J
 J'manque d'air
 J'manque
 J'manque d'air
 Voyons
 On dirait que
 J'manque d'air
 Non
 Non
 Sauve-toi pas
 C'est pas
 C'est pas grave
 C'est pas grave manquer d'air (RFF, 21-24)

Aussi Cyndy explique-t-elle que leur chienne « a commencé à devenir folle pis à vouloir mordre tout c'qui bouge » (RFF, 25) le jour où elle a appris que son amoureux était atteint de la leucémie qui lui sera fatale. Alors que « Nicole est devenue agressive parce que son cerveau est trop gros pour sa boîte crânienne » – au point où Jeepee a dû l'amener dans la forêt pour la tuer –, « Jonas est devenu tendre comme du bœuf haché parce que son corps est saturé de globules blancs » (RFF, 25), la mort de l'animal et celle de l'humain étant en quelque sorte interchangeables.

Celle de la chienne a profondément atteint Jeepee, au point où celui-ci « a sucé le pouce de [l]a mère » qui avait servi à essuyer les larmes de l’homme, scène que leur fille a observé « en [s]e mordant le bras pour pas rire slash crier slash pleurer », et comme si les concordances n’étaient pas suffisantes, « [l]e chum de Cyndy est mort le jour où on a enterré Nicole dans l’bois », d’où le regret de l’adolescente : « La mort de sa criss de chienne upstage la mort de l’homme que j’aime », sans compter que les funérailles de celui-ci

tombent toujours mal
Mords gueule beugle crache jappe
Tes crocs dans le cercueil
La pression
La salive
Dans un incinérateur il faut dix mille degrés Celsius
Ta peau s’arrache à coups d’griffes » (RFF, 25-27).

Enfin, comme on l’aura deviné, de telles détresses émotionnelles auront également pour effet de provoquer un sérieux désarroi chez Manon :

Je me sens comme une chienne qui court après un char
Qu’y a peur de l’abandon
Des jours j’m sens comme une chienne qui court pour quémander un peu d’amour (RFF, 26)

Cyndi en trouve auprès de Catin à qui elle demande, non sans créer un malaise : « Tout l’monde dit que t’as un enfant avec une tête de chien parce que t’as faite l’amour avec un chien » (RFF, 33), interrogation qui n’est bien entendu pas sans faire penser au *Langue-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis, d’autant qu’ici aussi sa (tentative de) cavale permettra un certain rapprochement avec la mère qui tente difficilement de l’approcher, ce qui nous permet d’en apprendre davantage sur le contexte de sa naissance :

Arrête de faire ton sauvage pis rentre à maison
Viens prendre un bon bain frette
C’mou

Ça va t'faire du bien
 Y fait tellement chaud
 Câlisse qui fait chaud
 Ça fait presque une semaine que t'es parti
 C'est pas assez ?
 J'aime pas ça avoir la maison à moi tu seule
 Envoye
 R'viens donc
 J'vas t'faire cuire un bon steak
 N'importe quoi
 Je sais pas
 Je sais pus quoi t'dire
 [...]

Tu l'sais que
 Que j'aurais aimé être une autre que celle qui aimait trop les chiens sales
 J'aurais aimé
 Que t'apparaises ben normalement entre mes cuisses
 Comme les enfants sont apparus entre les cuisses d'un milliard de voisines
 Pouvoir expliquer raisonnablement au milliard de commères pourquoi t'es v'nu au monde
 J'aurais aimé
 Te parader chez le pédiatre plutôt que de te cacher dans mon grenier
 J'aurais tellement aimé que tu vives au temps des pharaons
 Que tu décâlisses l'imaginaire social établi à coups d'apparitions surprises
 Pis que tu règues en haut d'une pyramide
 Que tu puisses toi aussi te baigner à piscine municipale
 Sans que tout l'monde fasse une crise d'épilepsie
 J'aurais surtout aimé
 Que tu te sois jamais enfui
 Que t'ailles pas peur de moi
 Après autant d'années
 Mais je l'sais
 J't'ai enfermé trop longtemps chez nous (RFF, 34-35)

Pour Jeepee, l'Homme-Chien est un « monstre » dont il se « débarrasserai[t] yenque su' un temps » (RFF, 40). Mais l'histoire de Catin, qui se dévoile alors qu'elle joue à un jeu avec Cyndy, met en scène « [u]ne tite fille [qui] passe son temps à travers une meute de chiens sales » et qui « finit par accoucher d'un chien sale », ce qui fait en sorte que « la tite fille devient une madame triste pis lette qui a passé tellement de jours à s'cacher pour protéger celui qu'a l'aime qu'a se rappelle même pus c'est quoi vivre comme du monde » (RFF, 50). Catin demeure néanmoins, pour Manon, une femme dangereuse : « Me d'mande ben si t'as un cœur pour avoir enfermé ton enfant de même pendant des année » (RFF, 55), lance-t-elle avant de demander tout bonnement un verre d'eau pour tenter une fois de plus d'éteindre le feu qu'elle a dans la bouche.

Pendant que la canicule continue de faire son œuvre, la remise en liberté de l'Homme-Chien commence à se faire sentir : les lapins des Ayotte disparaissent et on accuse « la bibitte d'la voisine », au point où Jeepee désire tuer « cet esti d'bête-là » qu'il pourchassera désespérément jusque dans la forêt, ces « lieux indomptables où tombent nos corps » (RFF, 62 et 65) :

T'as trop pissé su' mon territoire pour que j'te laisse tranquille
Criss de chien laitte
Viens-t-en
Laisse-moi te flatter
Ok ?
Comme avant
Ma tête esti
Comme ta tête
Nicole
Beau chien sale d'amour
J'm'excuse
Quand j't'ai tué
J'me suis tiré d'ssus aussi
On finit
On finit toutes par crever
Anyway
Enwoye
Je l'sais
T'es pas loin
On est pareils
Maudit criss de chien
On est pareils
Fuck
Mes yeux
Mes yeux me mangent le cerveau (RFF, 65)

L'homme s'effondre et on le conduit à l'hôpital où on annonce qu'il n'a rien, que ses maux de tête sont imaginaires bien qu'il ait cru être atteint de la maladie de Chiari⁴⁹⁰, à l'instar de feu Nicole. Pendant ce temps, Cyndy continue d'interroger Catin pour savoir comment elle est tombée enceinte de l'Homme-Chien, ce à quoi la femme répond : « Je sais pas c'est qui le père... » (RFF, 65)

Lorsque cette dernière recroise son fils, elle l'implore de sauter sur Jeepee afin de lui mordre le visage :

490. Malformation(s) au niveau du cervelet.

Ce sera juste un accident
Une poussière dans l'Histoire de l'humanité
Une poussière
Dog eat dog
Mais laisse-toi pas manger l'premier
J't'aime encore trop pour ça (RFF, 68)

Cet amour qu'elle porte à son fils se manifestera également par l'aveu de regretter de ne pas avoir eu le courage de le présenter, de « finalement être juste celle qui s'enfuit » dans ce monde « rempli de proies » (RFF, 69). Toujours est-il que l'Homme-Chien ne serait pas dangereux puisqu'« [u]n charognard ça mange juste ce qui est déjà mort » (RFF, 71), insiste Cyndy. Or même si cette dernière se sent « comme d'la viande morte qui attend de s'être mangée par les mouches » (RFF, 71), le rapprochement avec l'Homme-Chien est finalement heureux, ou du moins apaisant, lorsque celui-ci enlève sa tête pour (re)devenir Jonas ; ce moment rêvé permettra aux deux adolescent·e·s de revenir sur leur rencontre pour les mener à des jeux bestiaux :

CYNDY
[...]
Je me souviens pas pourquoi mais
Je t'ai parlé des pitbulls
Je t'ai parlé de Nicole
Time after time on s'est collé
T'as voulu que je continue de te parler des pitbulls
Ta tête sur mes cuisses
Je t'ai raconté qu'à une époque on envoyait des chiens s' battre contre les taureaux
Qu'on avait développé une race qui gagnait systématiquement

JONAS
Tu sais que la mâchoire des pitbulls se verrouille ?

CYNDY
J'ai vu ta bouche prononcer les mots
Proprement
En contrôle
Au ralenti
J'ai entendu ta bave flatter ta langue pis tes lèvres
J'ai eu chaud dans le ventre
Une étincelle

JONAS
Imagine avoir la gueule d'un pitbull verrouillée dans ta chair

CYNDY

C'est juste un mythe l'histoire de la mâchoire des pitbulls qui se verrouille
Pour qu'on haïsse la plus belle race de chien au monde

JONAS

Veux-tu que j'me transforme en pitbull pis que j'te prouve que c'est pas juste un mythe ?

CYNDY

Pff

JONAS

Chus un pitbull dangereux

CYNDY

Tu t'es garoché sur moi au milieu de la place publique de l'école

Tu m'as mordue

Mon cœur dans ta gueule (RFF, 72)

Or la revenance de l'adolescent n'en est pas tout à fait une : « J'suis jamais parti / Touche-moi / J'suis ici / J'suis devant toi » (RFF, 73), déclare-t-il à son ancienne flamme qu'il somme de s'enfuir dans la forêt où le couple a vécu de beaux instants avant de se remettre à faire l'amour. Surgit alors Jeepee qui croit que le jeune homme est en train de violer sa fille, ce qui mène à « une lutte entre les deux, témoignant d'une forte animalité », jusqu'à ce que l'Homme-Chien, dans un « moment qui doit être à la fois simple et mystifiant » (RFF, 75), enlève sa tête pour la déposer sur le corps du père qui disparaît dans les bois.

Demeure Manon qui, en arrosant le sol autour d'elle avant de s'asperger également, compare sa famille à une espèce de cerbère perdant la tête :

Un monstre à trois têtes
Trois têtes mais juste un corps
Au début tout va bien
Les trois têtes s'aiment
Tout va bien
Les trois têtes fixent les champs sans fin
La forêt où meurt le soleil
Le rocher aux initiales
Elles rêvent parfois d'être seule
De voir la lune sans voir les autres têtes l'admirer aussi
Par hasard une abeille les pique
Le monstre se replie vers sa blessure
Les trois têtes se font face dans la douleur
Elles ont peur de l'autre
Elles ont peur d'elles-mêmes

Les trois têtes s'attaquent
Se mangent
Se digèrent
Pis se chient
À la fin
Y reste plus rien (RFF, 75-76)

Cyndy et Catin contemplant alors le brasier, dans une plénitude qu'elles n'avaient pas affichée de toute la pièce qui emprunte à plusieurs autres thèmes de mon corpus ; ici, sous une pluie d'étincelles, les deux femmes se voient unies devant la figure d'une animalité (in)certaine comme leurs amours (in)consommées.

« **Viens manger mon chien !**⁴⁹¹ »

Cette note de l'auteur donne à elle seule le ton de la pièce : « La maison où vivent les personnages est le seul lieu habitable d'une immense forêt. La forêt est leur terrain de jeu et elle est infiniment grande. Ils sont isolés, seuls. » (EPN, 10) La famille est composée de La Mère et de ses fils Samuel et Joe. Ce dernier a un « meilleur ami », Will, dont on ne découvrira que progressivement qu'il ne s'agit pas d'un humain. Les deux frères, quant à eux, entretiennent un rapport tordu : ils veulent sans cesse tester leurs limites et, en ce sens font penser aux jumeaux du *Grand cahier* d'Agota Kristof dans cette violence perverse qu'ils se manifestent sans cesse, peut-être aussi, comme les personnages de Kristof, pour s'endurcir ? À un certain point, Samuel accuse même son cadet : « Tu m'as sauté dessus comme un animal. Tu m'as défoncé l'œil avec ton poing comme un ostie d'animal sauvage. » (EPN, 78) Ce n'est pas la seule fois où on se traite d'animal et où on évoque des espèces sauvages dans cette pièce : on demande si on a peur des ours, et on raconte qu'un jour

491. Jean-Denis Beaudoin, *Mes enfants n'ont pas peur du noir*, Québec, L'instant même, coll. « L'instant scène », 2016, p. 124 (dorénavant désigné par le sigle EPN, suivi du numéro des pages). La pièce a été créée le 15 novembre 2016, dans la salle Jean-Claude-Germain du Théâtre d'Aujourd'hui ; Édith Patenaude signait la mise en scène.

un castor, qui a tendance à s'approcher de la maison, a fini par y entrer avant d'en être chassé avec un manche à balai.

Bien que Will prononce plusieurs répliques ici et là, à y prêter plus attention on s'aperçoit qu'elles n'alimentent en rien les dialogues car seul Joe entend et parle à son chien... jusqu'à ce que Samuel, avant de le tuer, lui adresse la parole alors que le petit frère n'est pas là (EPN, 80). Tout au long de la pièce le chien répond, or il faut remarquer que ses répliques ne sont jamais entendues que par Joe. On peut même pousser la note jusqu'à suggérer que lesdites répliques du chien, bien qu'elles soient *dites*, se voient surtout interprétées. Will tousse constamment, et on apprendra qu'il lui reste « encore deux bonnes années au moins » (EPN, 19). C'est d'ailleurs la raison que Samuel évoquera pour justifier le fait qu'il a noyé le chien dans le lac. Joe ira même jusqu'à penser que c'est Sarah, sa petite amie, qui a commis le geste fatal.

La pièce de Beaudoin illustre aussi le quotidien de la plupart des propriétaires de chiens : nous leur parlons, comme si de rien n'était, et ceux-ci répondent à leur façon que souvent nous n'entendons pas. Will est un personnage peu apprécié, selon ce qu'en révèle Samuel : « Joe l'a trouvé dans le bois. On a jamais vraiment su d'où il venait. Il a clairement été abandonné. Depuis ce jour-là, il habite avec nous pis honnêtement, moi, j'suis pus capable, je comprends pas pourquoi Joe l'aime autant. » (EPN, 66-67) Pour la Mère, le problème est d'ordre olfactif : « C'est juste que dernièrement, je sais pas ce qui se passe avec lui mais son hygiène corporelle dégénère pis c'est pas vrai que je vais en subir les conséquences. J'ai ben des défauts dans la vie, mais c'est pas vrai que je vais me mettre à puer. » (EPN, 30) Samuel donne d'ailleurs raison à sa mère qui finira par lui interdire à Joe de dormir à l'intérieur, du moins sur son divan : « Au pire des pires, si ça te dérange pas de sentir mauvais, vous dormirez ensemble, dans ton lit » (EPN, 30), lui lance-t-elle. Cette scène fait bien entendu penser à *Chien savant*, où le propriétaire refuse que l'occupant canin

se trouve dans le logement, et ce pour au moins cette raison ; notons aussi, dans les deux cas, l'évocation de la mauvaise température, de l'hiver qui s'avère fatal dans la pièce de Choinière.

Mes enfants n'ont pas peur du noir comporte également une allusion à une nouvelle tragique, captée à la télévision par la Mère : « Un p'tit gars, une p'tite fille qui sont morts, frappés par une auto » ; « Le conducteur les a pas vus, bang ! Les deux sont morts sur le coup. » (EPN, 30) Thème récurrent des textes de mon corpus (*Mort de peine, Transmissions*), cet accident de voiture en annoncera un autre, celui-là prémédité : « *Bruit d'un moteur qui démarre. / Lumière du camion. / Bruit du camion. / Bruit de pneus. / Puis, un son sourd.* » (EPN, 116) C'est à ce moment que Samuel disparaît... pour (peut-être) ressurgir lors d'un souper en l'honneur de la Mère est des nombreux défunts de la pièce réunis autour du banquet final, scène floue et troublante qui ne manque pas de déstabiliser : sommes-nous simplement/seulement dans la tête de Joe ?

Depuis, Joe « se parle tout seul. Il faisait pas ça, avant » (EPN, 67). En effet, à part la scène avec Samuel, où on se demande si celui-ci et le chien se parlent vraiment, seul Joe *communique* avec Will qui émet pourtant des répliques... mais qui n'ont aucune incidence sur le déroulement de l'action. Pour cette raison, ces répliques sont soit le fruit de l'imagination du benjamin, soit la matérialisation d'une sensibilité canine que permettrait enfin le théâtre.

« Les chiens, vous les avez pas vus ?⁴⁹² »

Le choix d'inclure *Dehors* de Gilles Poulin-Denis dans une thèse sur le théâtre québécois est, comme dans le cas du *Chien* de Jean Marc Dalpé, tout à fait assumé. D'une part, parce qu'il semble qu'une certaine filiation existe entre les deux œuvres. D'autre part, lorsque j'ai demandé la

492. Gilles Poulin-Denis, *Dehors*, Québec, L'instant même, coll. « L'instant scène », 2017, p. 18 (dorénavant désigné par le sigle DEH, suivi du numéro des pages). La pièce a été créée le 7 mars 2017, dans une mise en scène de Philippe Ducros, au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, dans une production du Théâtre Cercle Molière (en codiffusion avec le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui).

confirmation de l'identité (!) du principal intéressé⁴⁹³, celui-ci n'a pas manqué de sourire, comme pour dire : *Ah, voilà une fois de plus la fameuse question que plusieurs personnes avant toi se sont posée, et qui continue de dérouter...* En tout cas il ne s'agit pas pour moi de phagocyter, pas plus que celle de Jean Marc Dalpé⁴⁹⁴, l'identité franco-canadienne de Gilles Poulin-Denis, qui est originaire de la Saskatchewan ; reste que celui-ci m'a confirmé que mon classement faisait sens, d'autant qu'il était résident québécois au moment où *Dehors* prenait l'affiche. De même, comme ladite pièce a été créée à Montréal et publiée par une maison d'édition québécoise, je ne crois pas trop forcer la note en l'incluant dans mon corpus. Cependant cette inclusion pose assurément d'importantes questions identitaires qui mériteraient plus d'attention.

Dehors met en scène un thème récurrent de notre théâtre : une fratrie éclatée qui se veut à nouveau réunie suite à la mort du père ou de la mère, voire d'un autre membre de la famille. Michel Marc Bouchard, notamment, nous a habitués à cela (dans *Les muses orphelines* ou *Tom à la ferme*, par exemple). Ce dispositif est aussi au cœur de la pièce *Incendies* de Wajdi Mouawad avec qui Gilles Poulin-Denis a travaillé dans le cadre d'un atelier offert par Mouawad alors qu'il dirigeait le Théâtre français du Centre national des Arts, et auquel le second a participé ; je mentionne cette circonstance puisque *Dehors* contient plusieurs motifs qui se rapprochent de l'œuvre du premier (le fait d'être hanté par la guerre, la quête des origines, la tension entre l'ici et l'ailleurs, etc.). Or la filiation la plus directe, selon Nicole Nolette, serait *Le chien* de Dalpé qui « revient sous forme de transtextualité animale dans le deuxième texte pour le théâtre de Gilles Poulin-Denis⁴⁹⁵ ». *Dehors* comme suite du drame de Dalpé, donc ?

493. L'auteur m'a également raconté qu'un jour on a décidé d'amener des chiens en salle de répétition, question de recréer l'ambiance de la pièce ; l'idée n'a duré que quelques heures avant d'être abandonnée !

494. Voir la note 38 de mon introduction.

495. Nicole Nolette, « Un théâtre en trois D dans l'Ouest canadien A 3D theatre in the Canadian West », *Tangence*, n° 117, 2018, p. 78. La première pièce de Poulin-Denis est *Rearview*, créée en 2009 par la Troupe du Jour de Saskatoon, et publiée la même année chez Dramaturges Éditeur.

Arnaud St-Onge, journaliste et correspondant de guerre reconnu, revient au bercaïl après quatorze ans d'exil, sans avoir donné de nouvelles à sa famille, chose que son jeune frère Armand, carabine à la main n'hésite pas à lui reprocher, au point de ne pas vouloir le reconnaître : « Icitte, t'es fuck all. T'es dead meat » (DEH, 11). La phrase donne également le ton à la pièce qui, constamment, « mêle le français et l'anglais » (DEH, 10) tel que l'annonce l'auteur. Le benjamin finira même par mettre son frère en joue, et c'est au même moment que l'on assiste au premier flashback de la pièce : Arnaud est brièvement de retour dans un pays en conflit où « [d]es frères [...] tuent leurs frères, c'est le résumé tout entier de la guerre » (DEH, 12) – mise en abyme, bien entendu, de la réalité des deux St-Onge. Une explosion se fait alors entendre, puis : « *Aboiements de chiens qui s'approchent.* » (DEH, 13) C'est donc, là encore, de façon sonore que les personnages canins entrent en scène, sauf qu'ici cette présence peut être comprise autant comme la manifestation d'une violence qui accompagne sans cesse le protagoniste – est-ce d'ailleurs bien lui, le personnage central de l'affaire ? – que comme les réminiscences d'une scène de désolation dans un pays en guerre. Bien que cette contrée ne soit pas nommée, il est en effet tout à fait possible d'imaginer qu'il s'agit de cabots qui traînent dans la rue, voire de suggérer que ces mêmes bêtes se nourriront des restes humains suite à l'explosion qui vient de survenir, jouant en quelque sorte l'évocation de la dépouille d'un Polynice laissé à la merci des chiens et des oiseaux. Autre rappel ici : le corps du chien dans *Mort de peine* qui ne doit pas être dévoré par les rats dans la pièce de Bienvenue. Ainsi, tout corps non enseveli, même s'il finira tout de même par être absorbé par quelque créature – le grand cycle de la vie est toujours par être complété – devient en quelque sorte déchet. Mais cette apparence de respect permet-elle également de faire disparaître le corps en décomposition en cachant l'inéluctable putréfaction ? Toujours est-il que qu'Arnaud reproche à son frère : « Pis toi, t'es un animal. Parce que les humains, Armand, les humains s'occupent de leurs morts. Ils laissent pas les cadavres comme ça, à l'air libre. Quand ça arrive, c'est soit parce

qu'on se bat pour survivre, soit parce que l'humain en nous est déjà mort pis on est juste une pauvre bête. » (DEH, 50)

Une didascalie subséquente précise que « *[l]e chien errant se dresse sur ses pattes arrière et fait mine de tirer* » (DEH, 14). En d'autres mots, la valeur métaphorique du canidé va de la présence unique – annoncée d'entrée de jeu parmi la dizaine d'humains, comme « Chien » dans la liste des personnages qui contient également « Blanc Bear », faut-il le mentionner – et à celle multiple – parfois un, parfois triple, tel le mythique Cerbère, ce qui n'est pas sans évoquer le chœur grec parfois exprimé par l'entremise du coryphée. Cette présence est également, voire souvent tout à fait incarnée dans *Dehors*, ce qui contribue à brouiller la temporalité même de ce(s) personnage(s) : celle-ci est en quelque sorte actuelle lorsqu'elle est métaphorique – une violence bien réelle liée aux sévices qui tourmentent Arnaud –, passée – quoi que... – quand elle exprime les réminiscences, en les réactivant d'une certaine manière chaque fois, par l'évocation de ce qu'a vécu le jeune homme. Aussi faut-il se demander ce qu'il continue de fuir au final : l'ici ou l'ailleurs, dans les deux cas envahis par une violence particulièrement marquée, faisant en sorte que l'ici et l'ailleurs finissent par devenir indifférenciables, ce qui a pour effet de mêler temps et espace, voilà où réside notamment le pouvoir cette importante présence animale. On peut également s'interroger sur la valeur de ce personnage qui n'est vu ou entendu que par un seul autre, faisant par le fait même du public – ou du lectorat, c'est selon – un témoin privilégié de ce rapport tout personnel, presque intime, et assurément problématique entre Arnaud et le(s) chien(s).

Éminemment hybride une fois de plus, le chien se déploie entre figure unique et présence multiple, se manifestant entre silence et parole, entre expression animale et langage humain : souvent il(s) aboie(nt), parfois il(s) grogne(nt) – à deux reprises, en fait –, chuchote(nt) aussi (DEH, 46), prenant à l'occasion à la parole, notamment, au moment où on invite Arnaud à le mettre en terre (DEH, 16). Toujours selon Nicole Nolette, la pièce de Poulin-Denis

décuple la présence du chien pour en faire une meute volubile.

Il est ainsi possible de voir en *Dehors* l'inversion, ou la progression, du drame du *Chien*, partant du non-humain vers l'humain. De l'animalité parlante, la présence animale évolue en scène jusqu'à acquérir littéralement la faculté de la parole, à devenir l'animal parlant⁴⁹⁶.

À cet égard, la chercheuse ne manque pas de citer Stéphanie Nutting « au sujet d'autres chiens parlants dans le théâtre contemporain⁴⁹⁷ » :

Il ne s'agit pas d'un simple cas de métaphore ou de substitution (substituer un animal pour un humain), mais bien d'un processus de subversion qui vise l'essence même de notre définition de « personnage » qui repose, du moins tacitement et depuis les débuts de l'individualisme bourgeois, sur des effets de réalité et d'identification⁴⁹⁸.

Cette opération semble d'autant plus significative qu'elle constitue non seulement un écho à la pièce de Dalpé, mais la figure du chien de *Dehors* entre en résonance avec Arnaud dont on apprendra qu'il a été muet jusqu'à ce que son frère Armand, pourtant plus jeune que lui, lui apprenne à parler. Le plus vieux : « J'étais incapable de parler, jusqu'à l'âge de treize ans. Je bloquais, sauf quand je parlais aux animaux. » (DEH, 14)

Son problème ne sera pourtant pas réglé pour autant. En effet, même si son cadet et le(s) chien(s) lui ont donné la faculté de parole, Arnaud continuera d'exercer son mutisme d'une part, en disparaissant sans donner de nouvelles pendant plus d'une décennie, et, d'autre part en ce qu'il est incapable de raconter à Virginie, figure autochtone de la pièce, ce qu'il a vu et vécu lorsqu'il a couvert la guerre à l'étranger, jusqu'à l'événement traumatique qui l'a en quelque sorte mis KO.

Cette tension constante entre la parole et le silence – être dépourvu de langage : c'est un peu comme si Arnaud aboyait, non ? – se manifestera également lorsque le benjamin reproche à son frère : « Tu parles ben Arnaud. J'aurais jamais dû te montrer à parler. On aurait été ben les trois

496. Nicole Nolette, « Un théâtre en trois D dans l'Ouest canadien A 3D theatre in the Canadian West », *Tangence*, n° 117, 2018, p. 79.

497. *Ibid.*

498. Stéphanie Nutting, « L'animal au théâtre », *loc. cit.*, p. 159.

ensemble. Toi pis lui, en silence. Juste du silence. » (DEH, 26) Il y a bien là la qualité essentielle de tou·t·e bon·ne journaliste, or si Arnaud est en quelque sorte une vedette – on le reconnaît, pour l’avoir vu à la télévision, lorsqu’il revient dans son village –, il n’en fait pas moins, pour cette même raison, figure de pérégrin : « Ferme-la, ta bouche qui parle avec une langue d’ailleurs. Sur mon territoire, c’est silence », lui lance Blanc Bear qui n’hésitera pas, dans le même ordre d’idées, à l’appeler « l’étrange » (DEH, 40) avant de l’intimer de se taire – sinon, menace-t-il, il le débitera.

Si les mots, voire les manières de s’exprimer – autant de modes d’être – du fils prodigue sonnent faux, c’est notamment parce son retour dérange le calme ambiant. Il est difficile, en ce sens, de ne pas voir dans le personnage humain quelque écho aux nombreux aboiements ponctuant la pièce, dans tous les cas le fait des êtres *out of place* (re)venant briser la quiétude des lieux. Or si l’endroit est apparemment tranquille, on n’y est pas vraiment bien pour autant. Ainsi, même s’il s’agit de « [l]a plus belle fucking forêt du monde » (DEH, 21, 33 et 35), selon Virginie, cette dernière n’y est néanmoins pas heureuse : « I gotta get out ! Je vais mourir si je reste ici, comme les autres. », non sans concéder : « J’ai run away comme trois fois. I’m not that good. Je suis toujours revenue. [...] Like, je suis née à mauvaise place. » Ses doléances ne sont pas différentes de celles de Arnaud qui avouera ne pas apprécier davantage le lieu en bordure de la forêt où il se voit contraint de vivre ; partir « [p]our aller où », demande-t-il à son frère avant d’ajouter :

All this, c’est chez nous. C’est notre arrière-grand-père qui a acheté la terre, qui a planté le Family Tree. C’est notre grand-père qui a construit la maison avec ses frères, de ses propres mains. C’est p’pa qui a travaillé la terre. Toute ça, ça fait partie des bâtisses, des arbres, des champs. That’s all I am. (DEH, 62)

Arnaud, pour sa part, est un homme associé aux chiens : ceux d’ailleurs qui le hantent depuis la guerre qu’il a trouvée en fuyant un ici dont l’immobilisme n’est pas moins violent.

Leur chien est mort [pour ne pas conclure]

Bien qu'une tendance émerge actuellement selon laquelle plusieurs futur·e·s propriétaires de chiens favorisent l'adoption d'animaux abandonnés – on pourrait appeler ça une éthique, voire une nécessaire sensibilisation à l'égard d'un marché aux effets dévastateurs – ; bien que l'époque, aussi, soit au métissage – du moins dans les discours... qui peinent cependant à se matérialiser, à s'incarner dans quelque pratique –, il n'en demeure pas moins que le Québec reste, à ce jour, la Mecque des usines à chiots, dont la pratique consiste à produire des spécimens de races en particulier, en fonction des critères sociaux et esthétiques évoqués au chapitre 3.

Dans les pièces ici à l'examen, la question esthétique ou, pour le dire de façon plus pragmatique, l'apparence des chiens est très peu revendiquée par les auteur·e·s, « détail » qui peut cependant laisser davantage de liberté aux metteur·e·s en scène. Si, dans *Chien savant* d'Olivier Choinière, le descriptif de l'animal nous renseigne notamment sur la, voire les couleurs de celui-ci, c'est bien entendu parce que toute la pièce se bâtit sur une opposition entre le blanc et le noir ; comme le chien se trouve au contact, à la frontière de deux mondes – encore une fois : intérieur et extérieur –, il va de soi que son pelage doit être teinté de cet entre-deux. Aussi souvenons-nous de la note liminaire de Danis dans *Le langue-à-langue des chiens de roche* concernant la représentation canine, « nécessaire et significative, mais leur nature, leur nombre, leur état ou même le genre de présence (olfactive, sonore, visuelle) demeurent à découvrir » (LLC, 10).

Cela peut surprendre puisque, dans plusieurs pièces, la vue, bien qu'elle soit loin d'être la manière privilégiée par les chiens d'entrer en relation avec le monde, est le sens le plus exploité ; on verra là le rappel indirect d'une manière tout humaine d'habiter le monde, voire de le créer, manière qui passe d'abord et avant tout par le regard. Mais ce constat ne doit pas gommer le fait que c'est le propre – ou un des propres – de la dramaturgie contemporaine que de présenter des personnages sans grandes caractéristiques physiques ; à moins bien entendu qu'il s'avère

nécessaire d'attribuer à un personnage en particulier quelque attribut physique, la plupart des distributions actuelles contiennent très peu de renseignements sur l'apparence des personnages, voire sur leur identité de façon générale. Ainsi, si c'est souvent par l'entremise du physique des comédiens qui les interprètent que les personnages prennent littéralement forme, dans plusieurs des pièces et spectacles que j'analyse ici, c'est aussi le « casting » de l'animal en chair et en os qui importera en premier lieu, et dans la plupart des cas ce même animal sera choisi parce qu'il appartient à une personne de la distribution – il y a là une question de commodité, pour reprendre les préoccupations de Nicholas Ridout et de Romeo Castellucci selon qui l'animal est *inconvenient*, c'est ce qui se dégagera du chapitre suivant.

Un autre aspect à retenir de ce florilège – et celui-ci s'inscrit tout à fait dans manière habituelle de considérer l'animal – est la relation que l'animal entretient – ou est forcé d'entretenir – avec un humain, pour ne pas dire son maître. Comme l'exprimait Claire Jean Kim, ce rapport est marqué par l'inégalité dans la mesure où *le meilleur ami de l'homme* doit constamment prouver son dévouement, sa fidélité, son attachement alors que l'inverse est beaucoup moins vrai⁴⁹⁹. C'est d'ailleurs ce qu'on remarque dans plusieurs des pièces étudiées dans cette thèse : le chien est en mauvais état, malade, et la pièce le mène souvent jusqu'à la mort.

Cet état de fait semble aller de soi dans la mesure où le chien appartient à un homme qui, à de nombreuses occasions, est à l'écart, fauché, paumé, ce qui le place dans une situation marginale par rapport à la société ou à une quelconque communauté. L'animal de compagnie devient alors l'alter ego du personnage qui, seul avec son désarroi, voit dans son ami la triste copie de lui-même,

499. Voilà d'ailleurs une critique parfois adressée à Emmanuel Levinas qui, dans « Nom d'un chien » (1975), fait le récit du chien Bobby qui reconnaît les prisonniers en tant qu'humains alors que ceux-ci continueront de ne pas voir ledit animal pour ce qu'il est.

son prolongement moribond ou, parfois, au contraire, animé d'une vivacité d'esprit un brin trop confrontante.

Voilà où l'expression métaphorique se manifeste avec le plus de force, le chien étant là pour autrui, certes, mais surtout pour autre chose ; voilà où il disparaît, en quelque sorte, pour exprimer la part peu heureuse d'individus vivant entre la culture et la nature, l'animalité qu'on se plaît à leur attribuer ayant en quelque sorte besoin d'une incarnation supplémentaire pour apparaître à la face du monde... mais pas nécessairement à celle, le cas échéant, des autres personnages. C'est donc pour appuyer la déchéance physique ou la dégradation morale – qui, souvent, se nourrissent – de mâles que les cabots surviennent souvent ici. Des faire-valoir ? Il y a bien là, en tout cas, l'illustration de l'expression populaire québécoise *son chien est mort*, c'est-à-dire la réalisation que les protagonistes de plusieurs œuvres n'ont plus aucune chance de s'en sortir, que plus aucun espoir n'est permis. C'est parfois aussi au moment où l'animal décède qu'un nouvel horizon se dessine, comme dans *Chien savant* ou dans *Mort de peine*, par exemple. Mais ces exemples changent peu au fait que l'animal est là *pour* l'humain, afin de confirmer, voire d'appuyer son intériorité dégradée.

Le chien est, en fait, souvent, une présence qui dérange, marquée du sceau du négatif – entendu au sens photographique, certes, mais aussi comme manque de qualités : le chien est tantôt trop bavard, embarrassant, et généralement il pue. Dans les deux cas, son intervention manifeste un certain débordement qui, bien qu'il soit tout à fait caractéristique de l'animal, fait violence aux critères humains de la bonne présence. Ainsi l'impropriété se voit-elle une fois de plus exacerbée, le chien étant, pour ces raisons et plusieurs autres encore, constamment *out of place* en même temps qu'il apparaît comme un élément central – et normal – de la culture nord-américaine. Ainsi, lorsque Truman, dans *A Chair in Love*, somme Rupert de se taire et de retourner dans sa cage, ou quand, dans *Mes enfants n'ont pas peur du noir*, la famille se plaint des odeurs de Will – au point de le

renvoyer dehors –, autant la présence de l’animal est dérangeante, autant elle n’est pas non plus problématique, ou du moins anormale : il s’agit en effet, d’une cohabitation habituellement *messy*.

Tout, bien entendu, n’est pas blanc ou noir. C’est un petit toutou (en peluche) que les deux sœurs, dans *Ma mère chien*, offrent à leur génitrice afin de l’apaiser ; dans *Le langue-à-langue des chiens de roche*, on confiera un chiot à Simon pour calmer ses angoisses liées à son expérience militaire ; déjà dans *Poème pour une nuit d’anniversaire*, on parle au départ en termes positifs du chien, lié à de merveilleux souvenirs d’une communauté familiale heureuse. Sans oublier que dans les récits d’hommes en manque d’humanité, le chien constitue souvent leur seule compagnie.

CHAPITRE 6

DES « VRAIS » CHIENS

Tant de penseurs philosophent sur « l'animalité » sans avoir fait société avec les bêtes ou, au contraire, en oubliant qu'ils parlaient à leur chien juste avant de poursuivre leur essai sur l'animal qu'ils ne veulent plus être...

– Anne Simon,
Une bête entre les lignes

[T]o suggest that animals are *capable* of acting, of doing more than simply obeying cues or past training, raises a host of subtle expectations and assumptions both about how we define animals, either in distinction to or in relation to humans, and about what « performance » entails.

– Karen Raber et Monica Mattfeld,
« Introduction », dans *Performing Animals*

Herman, Shaydie, Shiloh, Charly, Fléau : voilà le nom des cinq chiens qui composent la distribution canine des cinq spectacles de mon corpus qui aient mis en scène des bêtes en chair et en os⁵⁰⁰. Deux constatations à ce sujet : d'une part, il y a là deux grands projets invitant le non-humain, avec d'un côté le travail du chorégraphe Dave St-Pierre qui signe deux productions mettant en scène le même animal et, d'autre part, autant de pièces produites par le Nouveau Théâtre Expérimental que dirigent Alexis Martin et Daniel Brière ; il me semble significatif que toutes ces créations, hormis *L'histoire de Raoul* d'Isabelle Leblanc, aient été présentées entre 2012 et 2018 et soient donc les plus récentes du corpus que je réunis ici.

Avant d'amorcer l'analyse de ces manifestations, une précision s'impose. J'ai indiqué, plus haut, avoir l'impression que la pièce éponyme de Jean Marc Dalpé donne le ton à la figure du chien dans la majorité des pièces et des spectacles que j'étudie dans cette thèse. C'est entre autres pour

500. Marquise, la chienne de Julien Morissette et Karina Pawlikowski (*Là où la poussière se dépose*, 2023), sera mentionnée en conclusion.

cette raison, d'ailleurs, que je n'ai pas retenu ici *L'impromptu des deux chiens* de Jacques Ferron, et ce bien que la pièce soit non seulement supposée mettre en scène, avec l'auteur, « *un chien boxer soufflant et reniflant qui rappelle à Ferron celui qu'il a déjà eu et qu'il n'a plus depuis longtemps*⁵⁰¹ », mais qu'en plus, à deux ou trois occasions, les interlocuteurs introduisent des préoccupations animalières dans leur propos afin de les lier à des questions politiques. Je suis conscient que ce faisant, j'écarte une œuvre qui, pour toutes ces raisons, fait la belle place au chien – autant sur scène que comme élément métaphorique –, or il n'en demeure pas moins que cette « conversation mordante sur le théâtre⁵⁰² » (CEAD) constitue davantage une réflexion sur l'art dramatique qu'une pièce à proprement parler... et ce bien que la ligne soit imprécise entre les deux.

C'est donc à ces six cas que sont consacrées les pages qui suivent, avec un traitement inégal de chacun d'entre eux. Cela n'empêche pas, néanmoins, d'en dégager quelques préoccupations générales qui semblent s'appliquer à l'ensemble de ces manifestations.

Herman, « la tête en coulisses et le cul sur scène »

C'est en ces termes qu'Isabelle Leblanc, l'auteure et metteuse en scène de *L'histoire de Raoul*, a résumé le comportement du chien Herman alors que j'échangeais avec elle à ce sujet⁵⁰³. La didascalie initiale de la pièce était toutefois un peu différente, comme si Leblanc avait au départ une idée bien précise du comportement de l'animal :

Un gros chien sort de dessous la table. C'est Herman. Il monte sur le fauteuil et lèche les restes d'une assiette négligemment abandonnée sur la table par le propriétaire des lieux. Avec sa patte il allume la petite lampe posée non loin de lui, tout en continuant à avaler sa pitance. On entend, provenant de cette lampe, de la musique. Herman mange. [...] Le chien descend du fauteuil, marche un peu puis se douche dans son panier. (HDR, 3)

501. Jacques Ferron, *L'impromptu des deux chiens*, dans *Théâtre 2*, Ottawa, Déom, 1975, p. 157. Ce court texte a été présenté en lecture publique le 26 novembre 1985, par le Théâtre de la Manufacture en collaboration avec le CEAD ; l'auteur de même que le comédien et metteur en scène Albert Millaire interprétaient leur propre rôle.

502. CEAD, « *L'impromptu des deux chiens* », https://www.cead.qc.ca/cead_repertoire/id_document/1652 (consulté le 9 mars 2023).

503. Isabelle Leblanc, *L'histoire de Raoul*, manuscrit inédit (dorénavant désigné par le sigle HDR, suivi du numéro des pages). La pièce a été créée le 2 décembre 2003 au Théâtre de Quat'Sous.

Son maître, lui, est en congé de maladie après avoir simulé une crise d'épilepsie auprès de son employeur. On le retrouvera à plusieurs occasions en discussion avec son téléphone, et surtout son répondeur, ce qui n'est pas sans rappeler, par moment, des scènes de *La dernière bande* de Samuel Beckett. Sauf que l'occupation de Raoul ne consiste pas à consigner différents moments de sa vie, plutôt à entrer en contact avec le roi espagnol Juan Carlos 1^{er} afin de lui apprendre qu'il est en fait sa fille. Pour y parvenir, il requerra les services de Patricia, une traductrice d'origine mexicaine qu'il appellera souvent Teresa.

Il s'agit principalement d'un monologue où Leblanc accumule les didascalies décrivant longuement, un peu comme l'avait fait le Nobel irlandais, les moindres faits et gestes du protagoniste, certes, mais aussi ceux du chien – surtout en début de pièce. Ainsi, quiconque n'aurait pas vu le spectacle – cela m'inclut – pourrait croire que l'animal a quelque peu disparu, au fur et à mesure que se déploient les douze tableaux, pour laisser la place à la traductrice. Or l'autrice m'a expliqué qu'Herman était sur le plateau du début à la fin, « la tête en coulisses et le cul sur scène⁵⁰⁴ », illustrant le malaise plus ou moins manifeste de la bête à se trouver dans l'espace de jeu. Cet effet était voulu, la créatrice cherchant « des présences qui sont singulières », de son propre aveu, et cela concernait autant l'animal que la femme qui était interprétée par une non-comédienne. Une telle posture fut accentuée par le fait qu'à l'instar du chien, la traductrice portait son vrai nom

504. Au sujet des coulisses : le quotidien *La Presse*, dans un dossier thématique intitulé « Histoire de loges », a consacré au chien. Accompagné d'une photo où le principal intéressé se voyait entouré de fleurs, le court texte allait comme suit : « On aura tout vu. Sûrement pour la première fois de l'histoire du théâtre au Québec, le chien qui participait à la pièce *L'Histoire de Raoul* d'Isabelle Leblanc, présentée jusqu'au 20 décembre dernier Théâtre de Quat'Sous, disposait d'une loge aménagée pour lui seul. Nommé Herman par son propriétaire, Alain Roy, assistant metteur en scène de la pièce, le Kerry Blue Terrier, âgé de 7 ans, se retirait dans sa loge, porte close, après le spectacle, entouré d'un coussin en forme d'os, de photos d'autres chiens et de celle de son maître Alain. Les producteurs du spectacle ont été ravis de la performance du chien qui devait faire sa marche de santé avant chacune des représentations afin de ne pas faire de petits cadeaux sur scène. » (s.n., « Une loge ou une niche ? », 10 janvier 2004, section « Arts et spectacles », p. 2)

(Patricia), élément central, comme on le sait, pour l'établissement, depuis Philippe Lejeune, d'un pacte autobiographique.

À cet effet, il importe également de mentionner que Leblanc s'est inspirée, pour écrire cette œuvre, d'un fait divers français : une femme originaire de Bordeaux affirmait, celle-ci pour vrai, que le roi d'Espagne était son géniteur. La créatrice québécoise a donc directement transposé cette histoire – d'où le fait que Raoul se disait *filie* de Juan Carlos 1^{er} –, et si l'homme donnait son nom à la pièce, c'est bien Herman et Patricia qui devaient en incarner le caractère étranger, tout comme l'aspect polyglotte du propos risquant constamment de court-circuiter les échanges ; le chien et la femme n'étant pas du monde du théâtre, leur présence venait répéter « l'épreuve du réel » (l'autrice, encore), comme l'a bien compris la critique Marie-Andrée Brault au sujet du spectacle :

L'arrivée d'un animal sur scène suscite toujours des réactions diverses et tend malheureusement à déplacer l'attention de plusieurs spectateurs qui soulignent de ah ! et de oh ! attendris (quand ce n'est de rires) ses moindres déplacements. Mais c'est justement par l'étonnement de voir des actions réelles – c'est-à-dire non jouées, ou transplantées sans médiation symbolique –, ou des êtres qui ne jouent pas, que le spectacle accentue le choc du vrai et du faux exploré par le texte⁵⁰⁵.

Herman, ainsi, aurait volé la vedette, et c'était précisément l'effet escompté. Brault n'a d'ailleurs pas manqué de lier cette manifestation à certaines réalisations de Robert Gravel, fondateur, avec Jean-Pierre Ronfard, du Nouveau Théâtre Expérimental dont il sera, sans surprise, question, deux fois plutôt qu'une, dans le présent chapitre.

Pour rester dans cette idée d'une filiation – ou plutôt d'une constellation –, que je me dépêche de consigner ici le fait que le personnage de Raoul était interprété par Éric Bernier qu'on retrouvera lui aussi un peu plus loin puisqu'il jouait Lui dans *Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me* d'Angela Konrad – destin particulier, on en conviendra, pour un comédien allergique aux chiens ! Le chien dans *L'histoire de Raoul*, même si l'autrice l'a décrit comme « vieux » et « pas très

505. Marie-Andrée Brault, « Une princesse nommée Raoul », *Jeu*, n° 111, 2004, p. 15.

exigeant », a donc dérangé l'acteur professionnel de plusieurs façons, rappel que le corps de l'animal, malgré son entraînement, constitue toujours, en plus de sa banale singularité, une « présence plate et dure » (Leblanc).

« reconnaître qu'on a fait des chiens de nous autres... et le japper à la face des autres⁵⁰⁶ »

De 2012 à 2014, le Nouveau Théâtre Expérimental (NTE) présente *Invention du chauffage central en Nouvelle-France*, *Les chemin qui marchent* puis *Le pain et le vin* qui composent la trilogie *L'histoire révélée du Canada français, 1608-1998*, imposante partition qu'a composée Alexis Martin ; Daniel Brière signe la mise en scène des trois spectacles dont l'intégrale sera présentée au printemps 2014.

La somme est en effet considérable : de la fondation de Québec à la crise du verglas, Martin déploie presque quatre cents ans d'histoire en explorant les thèmes de l'hiver, des rivières et de l'alimentation. D'un grand lyrisme, l'ensemble témoigne également d'une impressionnante ingéniosité pour habiter l'envoûtante cloche de verre conçue par Michel Ostaszewski dans laquelle la dizaine de comédien·ne·s donne vie à quelque cent vingt-cinq personnages ; tantôt réelles, tantôt fictionnelles, ces figures parfois mythiques de nos grandes et petites histoires sont là pour dire tour à tour la dureté du climat, l'immensité du territoire et la soif de durer.

Au cœur de cette épopée pas toujours glorieuse, une seule interprète ne joue aucun autre rôle qu'elle-même : la chienne Shaydie traverse les siècles alors que les artistes sur scène accumulent les changements de costumes, les rôles, les références. Du début à la fin, elle incarne une présence tranquille, accompagnatrice silencieuse de ses innombrables maîtres, et contraste, en ce sens, avec les propos de l'engagé Gaston Miron qui hante la première partie de la trilogie, et selon qui il faut

506. Alexis Martin, *Invention du chauffage central en Nouvelle-France*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2016, p. 71.

« acquitter sa taxe de chien, reconnaître qu'on a fait des chiens de nous autres... et le japper à la face des autres ».

Contrairement aux chiens européens, ceux des Autochtones n'aboyaient pas. Il y aurait probablement beaucoup à dire sur l'assimilation des images, chose dont s'est en quelque sorte chargée d'exprimer Shaydie qui, par ses bonnes manières, a également rappelé comment *Canis familiaris* a toujours incarné une autre façon d'accompagner l'histoire.

« Qui est là ?, demandes-tu au chien qui passe⁵⁰⁷. »

D'entrée de jeu, s'emparer d'un titre parce que « [g]énéralement, on commence par le premier principe d'un philosophe⁵⁰⁸ », écrit Gilles Deleuze... quoique, au bout du compte, tous les principes compteraient. Essayer de percevoir et de comprendre, par le milieu, le spectacle *Animaux* du Nouveau Théâtre Expérimental (NTE). J'en propose ici une lecture imprégnée des préoccupations centrales aux travaux du philosophe français, notamment parce qu'Alexis Martin a offert une œuvre elle-même empreinte de ses lectures de plusieurs figures majeures de la réflexion sur l'animal et sa présence. C'est d'ailleurs pour cette raison que la pièce et le spectacle recevront une attention beaucoup plus importante que les autres œuvres au cœur du présent chapitre, le dramaturge s'inscrivant dans une riche constellation d'inspirations et de filiations directement en dialogue avec plusieurs des questions soulevées dans cette thèse. Ces considérations peuvent, bien entendu, éclairer les autres manifestations sur lesquelles je me serai moins attardé.

507. Alexis Martin, *Animaux*, Montréal, Atelier 10, coll. « Pièces », 2016, p. 15 (dorénavant désigné par le sigle ANM, suivi du numéro des pages). La pièce a été créée le 3 mars 2016, à Espace Libre, dans une mise en scène de Daniel Brière. Il est à noter, par ailleurs, que le texte inédit a été rendu disponible sur le site de la compagnie suivant quelques représentations du spectacle, avant sa publication.

508. Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 164.

On n'arrive pas par hasard à Espace Libre, le lieu du NTE. Relativement éloignée des nombreux sentiers touristiques de Montréal et sise dans le quartier Centre-Sud reconnu pour sa pauvreté, cette ancienne caserne de pompiers devenue théâtre se situe doublement en marge de l'offre culturelle de la métropole québécoise : physiquement, d'abord, puisque la majorité des salles y sont concentrées autour du Quartier des spectacles, terrible affaire qui depuis 2003 se targue d'offrir « le plus d'émotions dans 1 kilomètre carré », et dans le Plateau Mont-Royal qui a bien changé depuis l'enfance de Michel Tremblay. Idéologiquement, par la même occasion, puisque ce lieu de création et de diffusion inauguré en 1981 abrite des compagnies qui continuent de se distinguer par leurs activités résolument distinctes des pratiques commerciales qui pullulent dans la Belle Province où il n'est pas rare qu'on fasse de l'art interchangeable, souvent *juste pour rire*.

Parmi les résidents d'Espace Libre, le Nouveau Théâtre Expérimental qui a placé, dès 1979⁵⁰⁹, sa démarche « à l'enseigne de la liberté, de la désinvolture, de la dérision et de l'expérimentation » (site de la compagnie). Ses animateurs actuels, Daniel Brière et Alexis Martin, demeurent relativement fidèles à certaines des préoccupations du regretté Jean-Pierre Ronfard qui fut grandement inspiré par la méthode expérimentale du médecin français Claude Bernard avec, au premier plan, une approche empirique et un intérêt marqué pour la vivisection⁵¹⁰. Ainsi le NTE a-t-il maintes fois pris les airs d'un joyeux laboratoire où l'on a procédé à l'amputation de l'une des composantes d'usage de toute proposition scénique, afin de voir « ce qui se passe⁵¹¹ ». Dans la

509. Sous l'impulsion de Robert Claing, Robert Gravel, Anne-Marie Provencher et Jean-Pierre Ronfard. Il est à noter que le NTE est né de la scission du Théâtre Expérimental de Montréal (1974) qui a également engendré le Théâtre Expérimental des Femmes, devenu Espace GO en 1986.

510. Voir, à ce sujet, l'article « Ronfard et la méthode expérimentale. Une symbiose de la théorie et de la pratique à travers l'appropriation interdisciplinaire » de Catherine Cyr dans le dossier « Jean-Pierre Ronfard : l'expérience du théâtre » de *L'Annuaire théâtral* (n° 35, printemps 2004, p. 24-42).

511. Mots prononcés lors d'une causerie avec Brière et Martin que j'ai animée, intitulée « Un théâtre dont vous êtes le sujet. Autour du Nouveau Théâtre Expérimental », dans le cadre de la journée d'étude *Le réel en récits et en actes III* au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, le 7 décembre 2015.

même optique, on n'a jamais hésité à convier différents personnages qui d'habitude ne se retrouvent pas sur les planches, encore une fois pour observer ce qu'ils peuvent faire au théâtre.

Mais retournons-y, justement, avec déjà ce premier milieu : le « milieu théâtral », syntagme par lequel on aime bien entendre une écologie des pratiques liées à cet art où s'insinuent, entre autres, quelques lois du marché, notamment la tentation de (re)prendre les formules qui plaisent aux spectateurs afin qu'ils (re)viennent, mais aussi parfois de consommer la rupture, se distinguer, tenter autre chose ; les concepteurs du NTE décident d'être créatifs : à eux veau, vache, cochon, couvée, « convoquer des extraterrestres sur scène » alors que, « pourtant, ils vivent, pour certains, dans nos maisons » (programme du spectacle).

Faire l'économie du passé, et ainsi ignorer que la même compagnie, en 1977, créait *Zoo*, un déambulatoire « où se côto[ya]ient spécimens humains et espèces animales » (site du NTE). Tout le monde devenu amnésique, vendre en quelque sorte du *jamais vu*⁵¹² plutôt que du *déjà vu* ? De toute façon Deleuze nous dit que « tous deux signifient la même chose et sont vécus l'un dans l'autre », allant jusqu'à affirmer que « j'oublie parce je répète⁵¹³ ». Ici : mettre en scène des animaux, c'est peu et beaucoup à la fois. Le projet du NTE, du propre aveu de ses concepteurs, allait donc en ce sens : remplacer les acteurs par des animaux, pour voir. Infléchir le cours des choses, faire bifurquer l'activité conventionnelle de la représentation.

C'est en tout cas la mission du NTE : circonscrire l'objet théâtral. Non pas en (sup)posant, contrairement à plusieurs compagnies montréalaises – pour rester dans le premier milieu –, ce que devrait être le théâtre, mais plutôt ce qu'il pourrait être en fonction des différentes conditions qu'on

512. Le *jamais vu* serait ici double : d'une part, en taisant le fait que la même compagnie a déjà produit un spectacle mettant en scène des animaux, et d'autre part en partant du fait que de nos jours ce ne serait que 2 % de la population qui serait en contact avec les animaux (autres que le chien et le chat qui composent habituellement les maisonnières).

513. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2008 [1968], p. 28 et 29.

joue à lui imposer ; c'est à force de le mettre en mouvement qu'un noyau prend forme. Le NTE, depuis 1979, est une compagnie en constante définition puisqu'il n'a de cesse de se livrer à des expériences. Or voilà :

Les phénomènes de la nature se produisent à l'air libre, toute inférence étant possible dans de vastes cycles de ressemblance : c'est en ce sens que tout réagit sur tout, et que tout ressemble à tout (ressemblance du divers avec soi). Mais l'expérimentation constitue des milieux relativement clos, dans lesquels nous définissons un phénomène en fonction d'un petit nombre de facteurs sélectionnés (deux au minimum, par exemple l'espace et le temps pour le mouvement d'un corps en général dans le vide)⁵¹⁴.

Il ne s'agit pas ici d'un laboratoire, cependant les précautions prises par les concepteurs furent innombrables pour mener à terme cette joyeuse aventure, en témoigne notamment cette insistance, dans les discours promotionnels de la compagnie, pour rassurer les spectateurs et spectatrices sur la façon dont les animaux « recrutés » ont été traités : on a assuré une « présence au théâtre, le jour comme la nuit » pour veiller sur les bêtes, on a « sui[vi] un protocole clair et établi avec les propriétaires des animaux afin de répondre adéquatement à leurs besoins », un « vétérinaire [aura] effectu[é] également des visites régulières pour s'assurer de leur bien-être », et tous les animaux ont été « retourn[és] à leur lieu d'origine à la fin des représentations ». Notons par ailleurs que celles-ci ont eu lieu « [à] l'heure du brunch – moment de la journée où la lumière est à son zénith et la faune, pleinement éveillée », et que la température du théâtre a été abaissée pour ne pas nuire aux bêtes, tout comme le décor n'a pas été ignifugé pour les mêmes raisons. « Ça nous oblige à voir le théâtre autrement », annonceront les concepteurs. Cependant, dans tous les cas, on remarque que l'expérience du spectateur, qui constitue « le premier critère d'effectivité de l'acte théâtral⁵¹⁵ », s'en voit très peu affectée.

514. *Ibid.*, p. 9-10.

515. Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*, Besançon, Les solitaires intempestifs, coll. « Expériences philosophiques », 2015, p. 45.

En effet, notre public se voit informé... mais nous sommes loin du « mouvement capable d'émouvoir l'esprit⁵¹⁶ » de ce dernier que valorisait Deleuze. Et pourtant, même si tout a été mis en place pour ne pas « brusquer » les animaux, il s'agit bien, selon le NTE, d'un « pari », celui « d'orchestrer l'aléatoire et l'indomptable en plaçant des animaux en situation de représentation » (site de la compagnie). Se retrouvent en scène six mammifères : un chat (Baudelaire), un chien (Shiloh), une vache (Nestea), un micro cochon (Cachemire), une chèvre et un cheval miniature ; quatre poules ; quelques poissons dans un aquarium et plusieurs grillons dans un vivarium.

Les spectateurs et spectatrices entrent dans la salle pour trouver ce qui ressemble à une ferme, chose qu'il avait sûrement pressentie en approchant d'Espace Libre d'où émanaient quelques odeurs toutes campagnardes. Sur scène, les poules picorent le sol, apparemment indifférentes de tout, alors que le chat et chien errent, plus ou moins intéressés par les humains – que ce soit la centaine de spectateurs ou la comédienne qui s'amuse comme elle peut avec les animaux ; il est possible que ceux-ci « aient envie de [n]ous rendre visite dans les gradins », auquel cas on nous a demandé d'« être respectueux et de ne pas les nourrir » (programme du spectacle). J'ai assisté à deux représentations ; il est arrivé une fois que le chien aille se coucher dans les gradins pour ne plus les quitter, sinon aucun contact n'a eu lieu entre le public et les animaux.

Le véritable spectacle a débuté après que les poules ont été enfermées par la comédienne dans le petit poulailler situé côté jardin ; chaque fois qu'un oiseau a quelque peu résisté à se faire mettre en cage, les spectateurs étaient hilares, comme si l'expectative se déroulait devant leurs yeux, comme si le *risque* survenait tel que planifié : un animal peut refuser d'obtempérer, on le savait, et c'est un peu à partir de cette prémisse qu'on a décidé de produire *Animaux*. On a pourtant limité les dérapages au maximum : le chat et le chien furent les deux seuls animaux laissés à eux-

516. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 16.

mêmes pendant tout le spectacle, bêtes domestiquées parmi toutes, voire dressées, inoffensives aussi, alors que les autres espèces étaient placées derrière une vitre, un grillage, en coulisses pour plusieurs – donc derrière le décor –, donc en arrière-plan, sinon tenues en laisse ou rendues captives par un peu de nourriture.

Le spectacle a débuté alors qu’il avait déjà commencé, disais-je, mais c’est quand tout l’ensemble de la distribution a été à sa place que la bande sonore a été actionnée. C’est alors que deux Voix très connues (Anne Dorval et Pierre Lebeau) se sont mises à constituer le matériau principal de toute l’heure que durait chaque représentation : une (re)lecture des travaux de Jakob von Uexküll – connu notamment pour la notion d’*Umwelt* (qu’on pourrait traduire par environnement ou milieu ambiant) –, une véritable leçon d’écologie moderne.

Le public a été prévenu : selon le metteur en scène, « Alexis [Martin] a beaucoup lu les philosophes, lu tout ce qui était écrit par rapport à notre relation avec les animaux, à ce qui nous différencie ou nous rapproche d’eux⁵¹⁷ ». Tout ! Et à Espace Libre surgit une première question qui se fait entendre en même temps qu’elle apparaît sur au fond de la scène : « Qui est là ? » ; « C’est la question, si banale et si lourde », poursuit-on avant d’ajouter que « le *là* fait tache. En effet, est-ce que l’homme et la femme habitent le même monde que l’animal ? » (ANM, 15-16) ; voilà introduit le point de départ de la biosémiotique avec, principalement, le baron allemand cité plus haut. La lecture qu’en a fait Martin sera, en ce sens, explicitée à de nombreuses reprises tout au long du spectacle.

Et la Voix de demander : « Et si les animaux existaient pour nommer l’homme, et celui-ci, en retour, pour les nommer, eux ? » (ANM, 16) Rappeler – ou encore : apprendre – aux spectateurs et spectatrices que « nous ne vivons *pas* dans le même monde que notre chien ou notre chat, et

517. Marie Villeneuve, « *Animaux* : apprivoiser le chien et le grillon », *Voir*, 1^{er} mars 2016, <https://voir.ca/scene/2016/03/01/animaux-apprivoiser-le-chien-et-le-grillon/> (consulté le 8 mars 2016).

encore moins dans celui de la panthère », dénoncer l'« illusion coriace [...] qui veut que les relations qu'un animal entretient avec les choses de son milieu se déroulent dans le même espace-temps que les relations qui nous lient aux phénomènes... de notre milieu humain » (ANM, 17-18 ; il souligne). Ainsi va la leçon qui constitue la trame d'*Animaux*, leçon à peine interrompue par les deux comédiens et les bêtes que les premiers feront parader, alors que sur le mur défilent des images venant illustrer les propos d'Uexküll ; ces propos embrassent plusieurs concepts revenant par la suite comme des leitmotifs dans la pensée de quelques philosophes, Deleuze en tête, plusieurs animaux vedettes aussi : mentionnons seulement la tique, bien entendu, la mouche et l'araignée également.

Dans la première scène « jouée » du spectacle du NTE, un berger écossais entre sur le plateau avec une chèvre. « L'animal que nous avons appelé *chèvre* est un sujet habitant un monde qui lui est particulier, et dont il forme le centre » (ANM, 17), explique la Voix en guise d'accompagnement. Ici le verbe *former* s'inscrit tout à fait dans la logique d'Uexküll qui sera reprise par Deleuze et Guattari, celle d'un « chez-soi [qui] ne préexiste pas : il a fallu tracer un cercle autour du cercle fragile et incertain, organiser un espace limité⁵¹⁸ ». Cependant, les autres exemples de ce passage d'*Animaux* s'éloignent – même si le texte, je l'ai déjà dit, s'en réclame constamment – de l'œuvre d'Uexküll dans la mesure où chaque animal est davantage considéré comme partie prenante d'un environnement auquel il réagit, et non comme artisan de ce territoire qu'il n'a de cesse de façonner ; le texte de Martin tend trop souvent à renvoyer l'animal à une position passive qui éloigne de l'*ajustement* cher au baron allemand.

« L'animal entre en résonance avec son monde, comme un musicien fait corps avec la portée de notes qui surgit devant lui » (ANM, 22), déclare la Voix qui fait quelque peu penser au fameux

518. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « De la ritournelle », *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 382.

clavier d'Uexküll, sa *symphonie de la Nature* qui permet d'introduire la « rencontre improbable » (ANM, 22) de la mouche et de l'araignée, cet « étrange pas de deux auquel se livrent les invités d'un bal qui se déroule à l'intersection de milieux qui ne partagent rien » (ANM, 24). Là encore, on retrouve les idées toutes deleuziennes de quelque chose d'*aberrant* – une alliance bizarre, comme chez la guêpe et l'orchidée –, de la danse aussi, de l'interstice enfin : c'est ainsi « qu'on se glisse entre les choses, qu'on se conjugue avec autre chose : on ne commence jamais, on ne fait jamais table rase, on se glisse entre, on entre au milieu, on épouse ou on impose des rythmes⁵¹⁹ ».

C'est là que le spectacle opère une (autre) tentative de passage vers l'humain : « Mais encore, demandons-nous, qu'est-ce qui distingue l'homme dans cette dramaturgie aveugle ? Comment entrons-nous en relation avec notre milieu ? Sommes-nous, comme les autres animaux, happés par des marqueurs, des signes qui nous captivent totalement ? » (ANM, 24), demande la Voix qui pose par le fait même la question de l'expérience immédiate : « Sommes-nous, sans le savoir, happés et pulsés par des marqueurs que nous ignorons ? Sommes-nous libres ? Sommes-nous plus libres qu'eux ? » (ANM, 25)

S'ensuit effectivement l'amorce d'une réflexion sur le mécanisme, certes ritualisé, de la cérémonie du thé car « depuis des siècles que l'assemblée des poules existe, l'humain, lui, va cultiver des habitudes et inventer des protocoles qui dépassent de loin la survie immédiate » (ANM, 26) ; on déroule alors un tatami, on ouvre la porte du poulailler et on démarre cette « activité hypercodifiée, d'un incroyable snobisme, d'un extrême raffinement... » (ANM, 26). Il est intéressant, en tout cas, voire fort amusant, d'observer la volaille se promener autour des deux comédiens, de voir les oiseaux renverser les accessoires, aller manger directement dans les bols contenant le breuvage savamment préparé ; les poules posent des gestes qui n'ont rien de posé...

519. Gilles Deleuze, *Spinoza, op. cit.*, p. 166.

surtout si les on compare, ne serait-ce qu'un instant, avec la technicalité à l'œuvre dans cet art millénaire de la cérémonie du thé que l'auteur associe au snobisme à travers duquel « c'est le travail du *négatif* qui est à l'œuvre : c'est-à-dire la façon qu'a l'humain de nier les conditions du donné immédiat, les *limites apparentes* de son milieu » (ANM, 27 ; il souligne). Martin associe cette attitude à un « pilonnage du milieu immédiat » (ANM, 27) qu'on broierait comme on broie les feuilles de thé pour en dégager toute la saveur ; (s')extraire, en d'autres mots, ou pour reprendre ceux de Deleuze et Guattari :

Maintenant en fait on entrouvre le cercle, on l'ouvre, on laisse entrer quelqu'un, on appelle quelqu'un, ou bien l'on va soi-même au-dehors, on s'élance. On n'ouvre par le cercle du côté où se pressent les anciennes forces du chaos, mais dans une autre région, créée par le cercle lui-même. Comme si le cercle tendait lui-même à s'ouvrir sur un futur, en fonction des forces en œuvre qu'il abrite. Et cette fois, c'est pour rejoindre des forces de l'avenir, des forces cosmiques⁵²⁰.

L'auteur d'*Animaux* fait correspondre cet avenir, pour l'humain, à « une ouverture franchement déterminée par la mort à venir, la conscience exacerbée d'une finitude », et une fois parmi tant d'autres l'ombre de Deleuze s'efface ; en faisant dire à la Voix que « l'animal, lui, semble suivre un *plan supérieur* qui lui échappera toujours », il vient en quelque sorte souffler, sur les mondes non humains, les ténèbres cartésiennes au demeurant si difficiles pour *nous* à éviter. Ce *plan supérieur* qu'évoque Martin n'est-il pas un amalgame, d'une part, de l'idée de l'âme censée caractériser l'humain depuis l'âge moderne, et d'autre part du *plan théologique* défini par Deleuze, cette « organisation qui vient d'en haut, et qui se rapporte à une transcendance, même cachée⁵²¹ » ? Deleuze parle bien en effet d'une « dimension supplémentaire » qui « reste caché[e], qui n'est jamais donné[e] », mais il ne l'associe jamais exclusivement aux seuls humains : ce plan concerne le vivant, c'est-à-dire ce qui est en mouvement. Et semble échapper aux concepteurs d'*Animaux*.

520. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « De la ritournelle », *loc. cit.*, p. 382-383.

521. Gilles Deleuze, *Spinoza, op. cit.*, p. 172.

Ce sentiment de la fin permet alors au spectacle de revenir sur le commencement, par l'entremise d'un couple en train de se séparer. On passe effectivement à ce tableau où la fermière s'apprête à sortir de scène, attendue par son frère qui ne se manifeste que par le klaxon de sa voiture. L'adieu au fermier a lieu dans l'étable, en présence de la vache qu'il brosse pendant qu'il tente de comprendre les raisons pour lesquelles sa compagne désire retourner vivre en ville. Ces quelques minutes sont assez cocasses, et la discussion s'échafaude premièrement sur l'opposition entre ville et campagne ; la fermière-déplore ensuite le silence, trop de silence, si bien qu'elle se sent « comme dans une prison. Isolée, perdue » (ANM, 29), coupée d'une existence dont ses nombreux projets ne la concernent plus. Parmi ces desseins, on comptait : faire un grand jardin, construire un grand clapier, faire des sentiers, donc créer, marquer son territoire afin de se sentir « exister pour la première fois ». Ne faut-il pas comprendre, lorsque nous apprenons qu'elle avait « tout prévu » et « dessiné tout ce qu'[elle] voyai[t] ; des dessins grands comme des nappes, avec des couleurs, des détails », un « devenir-expressif du rythme ou de la mélodie, c'est-à-dire dans l'émergence des qualités propres (couleur, odeur, son, silhouette...) ⁵²² » ?

Mais le vrai motif qui poussera la fermière à retourner à la ville, qui fera en sorte que ses projets lui semblent désormais sans vie, sera à trouver, de son propre aveu, du côté des animaux. « La manière qu'ils me regardent... », lancera-t-elle, avant de renchérir : « Je les déteste. Je la déteste. Celle vache-là en particulier ! *Fuck* ! Elle me regarde tout le temps... de façon... *too much*. Sans gêne. Sans aucune espèce de gêne ! Est *weird*... » (ANM, 31)

La jeune femme veut donc moins retrouver la ville, où au départ elle se sentait morte, que fuir la campagne où se trouvent toutes ces bêtes qui verraient « [u]ne sorte d'animal en [elle] qui les entend » bien qu'elle ne « compren[ne] pas le langage » (ANM, 32). Ce tableau réaffirme

522. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « De la ritournelle », *loc. cit.*, p. 388.

l'opposition humain/animal alors que le fermier, presque résigné, suggère qu'« [o]n veut tous se multiplier », cela avant de rassurer sa vache : « T'inquiète pas, Nestea. On va en trouver une autre » (ANM, 33), faisant ainsi de son ex-copine – qui marque sa distance jusqu'à sortir littéralement du théâtre –, un élément parmi tant d'autres dans son rêve de multiplicité ; au même moment est projeté sur le mur le visage de l'homme dont les yeux ont été remplacés par ceux de la vache⁵²³.

Ensuite, au détour d'un long tableau sur l'ennui humain qui serait, avec la stupeur animale, « les deux versants d'une même colline⁵²⁴ », on passe à la question de la viande. La Voix s'exprime alors au sujet de « l'interface la plus sombre et la plus dérangement » :

L'ennui parle à mots couverts d'une proximité fondamentale entre l'humain et l'animal. Car, c'est par la chair que nous sommes d'abord réunis. Cette chair, que nous avons en partage avec le monde animal, est le lieu trouble par excellence où animalité et humanité se fondent, et se distinguent pourtant.

Il s'avère, là encore, difficile, voire impossible de ne pas entendre dans ces mots une inspiration deleuzienne (« La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité⁵²⁵. ») qui ouvre sur la consommation – dans tous les sens du terme – du corps animal : « assimiler l'autre, l'ingérer, le dévorer » (ANM, 42), poursuit la Voix. Parallèlement se déroule un repas pendant lequel on sert quelques légumes au micro cochon extrêmement gourmand qui surgit des coulisses, visiblement habitué à son plat de macédoine. Pendant ce temps, les deux humains attablés dévorent, tels des animaux, leur repas la face plongée dans leur assiette. La chair

523. Concernant le *rêve de multiplicité*, il est évident que je reprends certains mots de Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux* (« Un ou plusieurs loups ? », *op. cit.*, p. 43) alors qu'au sujet de la tête d'homme aux yeux de vache, je ne peux m'empêcher de penser aux mots de Deleuze sur la *réalité du devenir* : « Ce n'est pas un arrangement de l'homme et de la bête, ce n'est pas une ressemblance, c'est une identité de fond, c'est une zone d'indiscernabilité plus profonde que toute identification sentimentale : l'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme. » (« Le corps, la viande et l'esprit, le devenir-animal », *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, p. 27-28.)

524. Il ne s'agit pas ici de la première considération heideggerienne. En effet, dès le premier tiers du spectacle la Voix explique : « La stupeur, selon Martin Heidegger, est la condition de possibilité par laquelle l'animal existe dans un milieu donné. »

525. Gilles Deleuze, « Le corps, la viande et l'esprit, le devenir-animal », *Francis Bacon, op. cit.*, p. 27.

a un potentiel (énergétique et de puissance), ce qui rejoint, du reste, l'idée, entendue un peu plus tôt, selon laquelle la vie urbaine serait « devenue un camp de travail où chacun s'exploite lui-même jusqu'à la mort ». Et pendant que sur le mur défilent des images d'abattoirs, la comédienne soulève la cloche en argent posée sur la nappe à carreaux qui recouvre la table de cuisine déplacée au centre du plateau pour la scène, et les spectateurs y découvrent une tête humaine dont on coupe une oreille pour la donner à manger au petit animal rose déjà en train de se goinfrer.

Cette scène pour le moins troublante ouvre sur la dernière partie d'*Animaux* qui interroge la « séparation entre animal et humain [qui] ne cesse de hanter l'histoire », ce « fin pointillé qui délimite notre condition de celle de l'animal ». Il ne sera en effet plus question que de « limite », de « démarcation », de « hiatus », d'un « domaine par rapport à l'autre », de « frontière » afin de tendre, toujours grâce aux deux Voix, vers des questions d'ordre plus général qui reprennent, résumant, réorganisent, regroupent les interprétations qu'*Animaux* a tenté de véhiculer en conviant plusieurs bêtes à Espace Libre.

Le spectacle veut rapprocher l'humain et l'animal, et emprunte les sentiers de la morale lorsque ce dernier est utilisé pour établir un parallèle avec certains groupes souvent mis à mal par l'histoire (« Le Juif, le Tzigane, l'homosexuel, l'Indien, la femme, l'enfant, le Noir... ») qui ont eu le malheur d'« échapp[er] momentanément à la province humaine » (ANM, 45) pour glisser dans la catégorie du sous-humain, ouvrant ainsi sur des préoccupations politiques. La tentative est certes noble.

Mais il semble que l'auteur d'*Animaux* ait quelque peu perdu de vue l'intitulé de l'ouvrage dont il s'inspire abondamment, *Mondes animaux et monde humain* : l'utilisation du pluriel dans le cas des animaux indique très certainement que les mondes animaux sont multiples, et cela le spectacle le montre bien – que ce soit en revenant sur les divers cas (tique, araignée, etc.), en rappelant en quoi l'espace-temps de l'escargot diffère notamment du nôtre, ou encore en affirmant

que « le poisson évolue dans une véritable ville marine dont les rues sont des courants chauds, et les avenues, des courants froids » (ANM, 40). Ce faisant, néanmoins, on maintient une opposition entre humain et animal qui ne permet pas vraiment d'ouvrir la réflexion, tel que le faisait Uexküll, sur le vivant – comme faiseur de significations. C'est ainsi tout un pan éthologique qui échappe alors à la production. Car on a beau exploiter certaines veines scientifiques et philosophiques, si on envisage l'animal comme outil et non pas comme devenir, si on ne dépasse pas le cadre dualiste, on ne peut exploiter le potentiel créatif du devenir-animal.

Pour le dire rapidement, l'animal est ici un élément, une manifestation de créativité qui permet de revisiter les structures habituelles, les normes du théâtre (occidental). C'est probablement pour cette raison que l'animal « nu, radical et éphémère », dans *Animaux*, est à maintes reprises associé à un certain art (par exemple : « Dans les yeux du chat, l'abîme s'ouvre, un abîme qui s'appelle poésie », reprenant ici les termes derridiens), tout comme les animaux sont souvent liés à une idée de la lecture (« cette abeille par exemple, qui lit le monde comme un livre de couleurs et de parfums » ; « le monde se lit différemment selon les espèces qui l'habitent »). Mais ne s'agit-il pas plutôt, dans ce spectacle, de simples mises en abyme de l'auteur, lecteur d'une somme imposante, c'est indéniable, d'ouvrages portant sur le sujet, et qui désire surtout en tirer quelque poésie ? Il faudrait peut-être ici parler d'un devenir-théâtral – voire poétique – de Jakob von Uexküll plutôt que du devenir-animal d'Alexis Martin... Cette question, donc, qui demeure : *Qu'est-ce que l'animal fait au théâtre ?*

On connaît bien les exemples littéraires que Deleuze a utilisés, à plus d'une reprise, pour illustrer la question des devenirs : le devenir-araignée de Proust, le devenir-insecte de Kafka et le devenir-baleine de Melville ; dans tous ces cas, il s'agit de romans. Anne Sauvagnargues écrit pour sa part : « En littérature comme en peinture, en musique, en danse ou en cinéma, pour tous les arts, l'expressivité est affaire d'intensité et ne dépend pas en premier lieu des genres et des codes

constitués, mais de la capacité à capter les forces inédites du vital⁵²⁶. » Peut-on vraiment faire entrer le théâtre dans cette déclaration compte tenu qu'il appelle plus que tous les autres arts une présence ?

Souvenons-nous, en ce sens, qu'un jour, sur le tard devant son élève, Deleuze a répudié le théâtre, évoquant sa santé fragile que mettait notamment à mal la durée des spectacles. La rupture sera, du moins en apparence, plus pragmatique, pour ne pas dire plus physique qu'idéologique – contrairement à un Roland Barthes, par exemple, qui déclarait qu'à la suite de sa découverte du théâtre de Brecht « il n'est plus rien resté devant [s]es yeux du théâtre français⁵²⁷ » – cependant qu'elle contient tout de même cette idée d'immobilité s'opposant à une autre, de *mouvement*, qu'il remarquait notamment dans l'œuvre de Kierkegaard et de Nietzsche :

Ils veulent mettre la métaphysique en mouvement, en activité. Ils veulent la faire passer à l'acte, et aux actes immédiats. Il ne leur suffit donc pas de proposer une nouvelle représentation du mouvement ; la représentation est déjà médiation. Il s'agit au contraire de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation ; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournoisements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit⁵²⁸.

En résumé : mettre en présence. Dans *Animaux*, les allusions à la présence des bêtes sont nombreuses. Mais y a-t-il mouvement pour autant ? Y a-t-il une émotion réelle qui se dégage au-delà du rapport sentimental et domestique⁵²⁹ qu'exploite le spectacle du NTE ? Y a-t-il alliance ?

526. Anne Sauvagnargues, « Deleuze. De l'animal à l'art », dans François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues et Paola Marrati, *La philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2011 [2004], p. 222.

527. Roland Barthes, « J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre... », *Esprit*, n° 338, mai 1965 (repris dans Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 2002, p. 20).

528. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 16.

529. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... », *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 299.

À ce spectacle il manquait tout cela, c'est-à-dire le devenir-animal et, par le fait même, les sensations qui auraient pu (é)mouvoir l'esprit ici trop occupé à travailler théoriquement.

« et ce chien deviendra rapidement / une surface de projection de toutes mes insuffisances⁵³⁰ »

Il s'agit d'une partition pour Lui qui annoncera, dès le début du spectacle d'Angela Konrad :

Je ne suis pas heureux
mais je suis satisfait,
je suis satisfait quand je peux m'assurer
que je suis bien intégré dans le monde... (LND, 4)

C'est une vieille histoire qui perdure, et qui trouve son actualité dans le fait qu'elle n'a de cesse de se répéter : autour de Lui, l'Autre féminin ainsi que trois Autres masculins, danseuse et danseurs qui, malgré quelques rapprochements, n'échangent jamais la parole avec lui ; très souvent seul, le protagoniste n'aura autre choix que de soliloquer au rythme de la musique du groupe The Smiths et de la chanteuse Shirley Bassey. Ces airs populaires aux accents amoureux déchirés côtoient les références savantes, Angela Konrad s'étant notamment inspirée des penseurs Alain Badiou, Alain Ehrenberg, Sigmund Freud, Christopher Lasch, Richard Sennett et Bernard Stiegler pour composer son texte.

Lui est assurément de son époque, or autant son isolement est personnel, autant il permet peut-être de situer également une telle déréliction dans une situation politique. Et c'est précisément là où la première allusion canine du spectacle apparaît :

et nous nous tiendrons là, au bord du vide,
nous nous tiendrons là, côte à côte,
tendus devant l'imminence d'une chute possible, d'une chute à deux, vers l'inconnu
mais au risque de s'écraser chacun de son côté et je sentirai à nouveau ma solitude,
nos deux solitudes,

530. Angela Konrad, *Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me*, document inédit, p. 60 (dorénavant désigné par le sigle LND, suivi du numéro des pages). La pièce a été créée le 10 octobre 2017, à l'Usine C ; l'autrice assurait également la mise en scène du spectacle. Je remercie Madame Konrad d'avoir partagé son texte avec moi.

la tienne et la mienne,
deux solitudes
côte à côte,
étant totalement présentes et totalement absentes l'une à l'autre comme deux chiens qui pleurent
chacun d'un côté de la cloison
l'absence désespérée de leur maître... (LND, 9)

Par la suite il sera question du « chien abandonné en plein été » qui « risque de [se] faire écraser sur la route » (LND, 13) afin d'évoquer la perpétuelle puissance de la possession de soi. Car

sous le masque de l'amabilité
et des sourires légèrement forcés
se cache une compétition meurtrière
pour la sauvegarde de notre moi,
qui aboie dans nos oreilles
comme un chien de garde
chaque fois que quelqu'un cherche à entrer sur le terrain... (LND, 41)

Inévitablement, le chien réapparaîtra alors que la solitude sera trop grande :

le jour d'une ultime défaite humiliante
qui portera le coup de grâce
à mon narcissisme
déjà blessé
qui fait de moi,
de toute évidence,
un piètre ami,
un piètre amant,
et qui rendra ma vie solitaire désormais insupportable,
je déciderai le cœur plutôt léger
de peupler ma solitude
avec un chien,
mais un chien
qui ne me ressemble pas,
qui ne sera ni incompatible
ni compatible avec moi,
un chien dont la récurrence des besoins réels
structurera mon quotidien
et qui donnera un sens à ma vie... (LND, 60)

Une espèce de « dépendance affective réciproque et aggravée » (LND, 60), c'est ce que le spectacle va finalement montrer alors que joue « For All We Know » de Shirley Bassey, sous une pluie de

balles de tennis de table : Lui réapparaissant avec un chien en laisse qu'il promènera en l'exhibant fièrement, et pourtant *strangers in many ways* – on connaît la chanson.

« Fucker le chien⁵³¹ »

Dave St-Pierre avait habitué son public : l'enfant terrible de la danse chorégraphiait, dès 2004, avec *La pornographie des âmes*, des spectacles présentant des corps atypiques pour le milieu de la danse, exposant vieillesse et vergetures, d'où émanaient des fluides aussi, et qui souvent forçaient les contacts entre la scène et la salle. Une telle esthétique de la transgression avait vite fait la marque de commerce du jeune artiste connu également pour son rapport à la maladie : St-Pierre est atteint de fibrose kystique, ce qui l'a presque achevé, il y a une quinzaine d'années, avant qu'il reçoive une greffe de poumons, histoire qui a été racontée par sa complice Brigitte Poupart dans le film *Over my Dead Body* (2011).

Ce rapport à la respiration, qui évoque aussi la réalité qu'a vécue le performeur et écrivain étatsunien Bob Flanagan (1996) qui, lui, a succombé à la même maladie en 1996, m'apparaît central à la carrière de Dave St-Pierre dont l'inspiration provient justement de physicalités mises à mal. Par ailleurs, justement à cause de leur pathologie, la démarche des deux hommes a pu faire naître dans leur travail des images christiques que la critique n'a pas manqué de reconnaître⁵³². Et si la fibrose kystique a assurément exacerbé la part tragique du travail de St-Pierre, le fait d'en être (temporairement⁵³³) soulagé a également déplacé l'essoufflement de sa démarche, si bien que déjà

531. Dave St-Pierre, « Suie », mot d'intention, février 2017. Je remercie Laurent Forget de m'avoir mis en contact avec ce document.

532. On peut lire, à cet effet, l'excellent article de Tamar Tembeck (« Performer le réel. Mise en scène et réception du corps souffrant », *Jeu*, n° 135, 2010, p. 42-48), ou encore le texte de Louis Patrick Leroux sur « l'inscription et discours du "vrai" dans le corps performant » (« De la langue au corps : d' *Aurore, l'enfant martyre* à Dave St-Pierre » dans *Le jeu des positions. Discours dans le théâtre québécois* (sous la dir. d'Hervé Guay et Louis Patrick Leroux), Montréal, Nota Bene, coll. « Séminaires », 2014, p. 31-78).

533. « Les poumons greffés ne sont pas atteints de fibrose kystique, car ils portent l'ADN du donneur et non celui que la personne fibro-kystique a reçu à sa naissance. Néanmoins, la maladie sera toujours présente dans d'autres

en 2011 il présentait, avec Poupart, le spectacle *What's Next ?* dont le seul titre situe les questionnements liés aux prochaines étapes de la création du trentenaire⁵³⁴.

Il me semble que la création de *Suie*, en 2017, fait converger toutes ces réalités, à commencer par le désir avoué de St-Pierre de positionner son œuvre par rapport à ce qui l'a précédé :

Suie est tout ce que vous pouvez vous imaginer ou pas de mon ancienne recette : des clichés réchauffés, une pâle réplique d'un tel, de la nudité, du cabotinage, de la tragédie. La surprise ici, ce n'est plus Jan Fabre ou Pina Bausch que je copie, mais Dimitris Papaioannou et Romeo Castellucci. Rien de fucking moins⁵³⁵.

Voilà exposé le paradoxe de l'art transgressif : comment le garder abrasif quand il s'accompagne d'une expectative de la part du public et des structures de diffusion – la fameuse attente trash... –, peut-être moins par masochisme que par habitude ? Peut-être justement en *copiant*, ce qui n'est pas sans mettre à mal le très actuel concept, exacerbé sans doute par le capitalisme rampant, de propriété qu'il faut absolument entendre à l'aune de la propreté. Dans le même ordre d'idées, comment continuer de faire du Dave St-Pierre tout en se dépassant dans son non-respect des normes ? On note, par ailleurs la reconnaissance d'une filiation, conviant cette fois deux figures phares de la théâtralité européenne. Je ne reviendrai pas ici sur le cas de Castellucci, si ce n'est que pour rappeler à quel point ses mises en scène, depuis un quart de siècle déjà, invitent enfants et animaux, catégories d'êtres qui se rejoignent dans l'absence de parole.

C'est ce qui s'est produit avec *Suie*, où l'artiste québécois a réuni, en plus de quelques interprètes conventionnels, un jeune garçon ainsi que son propre chien, autour d'une « néo-Jeanne d'Arc sous Prozac et dépucelée⁵³⁶ », agrégat qui n'a pas manqué de choquer. Pour au moins deux

organes, comme le pancréas. Après la transplantation, l'équipe de la clinique de FK continue de traiter les autres problèmes de santé liés à la FK. », <https://www.fibrosekystique.ca/> (consulté le 1^{er} février 2023).

534. Afin de rester dans l'imagerie animale : que je mentionne que Poupart s'y roulait dans une carcasse ce bœuf.

535. Dave St-Pierre, « Suie », mot d'intention, février 2017.

536. Mélanie Carpentier, « Dave St-Pierre face au bûcher », *Le Devoir*, 3 février 2017, <https://www.ledevoir.com/culture/danse/490718/critique-suie> (consulté le 20 janvier 2023).

raisons : d'une part, l'enfant fut exposé aux grossièretés balancées au visage de la figure chrétienne revisitée ; d'autre part, l'animal, apparemment⁵³⁷, a jappé tout au long du spectacle, à chaque mouvement des artistes, au grand dam du public. On a bouché les oreilles du premier, comme pour en faire un témoin aussi sourd que muet ; le second, par contre, n'a pu être muselé, et sa bruyante présence incendiaire constituait assurément un dérangeant écho à l'*Inferno* de Castellucci.

St-Pierre a donc réussi son pari, en témoigne l'esclandre qui s'ensuivit, notamment à cause de la très maladroite gestion de l'affaire par l'organisme Danse Danse qui avait programmé l'événement. L'artisan de ce petit scandale, en tout cas avait prévu le coup, reconnaissant d'emblée la part indigeste de son entreprise de destruction :

Des images violentes, hyper violentes, voire insoutenables, des gags pipi-caca, des déjà-vu remâchés, du bruit trop fort et des images trop graphiques, aussi il y aura. Je « fuck » le chien. Je « fuck » mon chien. Je crois qu'avec une canette de Pepsi et une game de ping-pong, ça risque de mieux passer⁵³⁸.

Fucker le chien : en arracher, dans la langue courante, or avec St-Pierre l'expression littérale n'était pas non plus tout à fait exclue d'emblée. L'artiste, en tout cas, s'est contraint à cet état en « [s]e fai[san]t mal », c'est-à-dire en sortant de ses sentiers battus dans un acte « à la fois extrêmement violent et libérateur. Pour eux, pour [n]ous et pour [lui] », dans un geste d'une brûlante actualité.

« Être sur scène comme un chien⁵³⁹ »

J'emprunte ce sous-titre à Catherine Lalonde qui a ainsi coiffé sa critique du spectacle de St-Pierre, tout comme celui-ci et son partenaire Alex Huot ont utilisé le nom de leur chien comme intitulé de

537. Je n'ai pas assisté à ce spectacle, cependant les témoignages sont nombreux qui vont dans le même sens, que ce soient des commentaires en coulisses ou les propos des artistes eux-mêmes. J'y reviendrai d'ailleurs dans la partie sur *Fléau* du même St-Pierre.

538. Dave St-Pierre, « Suie », mot d'intention, février 2017.

539. Catherine Lalonde, « Être sur scène comme un chien », *Le Devoir*, 20 octobre 2018, <https://www.ledevoir.com/culture/danse/539441/fleau-etre-sur-scene-comme-un-chien> (consulté le 31 janvier 2023).

cet autre projet de création. *Fléau*, avant d'être, selon *Le Petit Robert*, un fouet ou l'instrument de la colère divine – et donc une personne ou chose nuisible, funeste, redoutable –, fait simplement référence à un animal de compagnie qui, par sa seule présence dans cette espèce de déambulateur, vient dire à l'intrépide public qu'il se voit bel et bien confronté aux parcelles du quotidien de deux hommes. Selon le Regroupement québécois de la danse, « *Fléau* est un accident de char : une collision entre l'esthétique d'un spectacle pour enfant et celle d'un soft porn⁵⁴⁰ », et pour une fois la réclame fait dans la justesse : les artistes donnent ici accès à une importante part de leur intimité, avec tout ce que cela implique d'exhibitionnisme ; la séance de mangeage de cul – puisqu'il faut bien nommer les choses telles qu'elles sont... – est très longue, de même les moments où St-Pierre et Huot s'adonnent à toutes sortes de tâches banales comme à peu près n'importe quel couple. Pendant plusieurs heures, donc, les badauds se sont déplacés dans la grande salle vide d'Usine C, au rythme des différents gestes, parfois surprenants mais souvent banals, de la distribution :

« Toutes les actions du spectacle sont très terre à terre. On voit tout, tout le fonctionnement. [...] Il n'y a pas de création d'éclairages, pas de musique. *Exit* la magie ! Je suis l'antithèse de Robert Lepage », poursuit le chorégraphe, « *exit* cette façon de faire de la magie en cachant ce qui se passe en dessous [de l'image]. Nous, on expose tous nos trucs. On travaille pour garder la texture le plus près du quotidien possible, le plus anticlimax. Et certains spectateurs trouvent ça hyperdramatique, d'autres hyperennuyeux »⁵⁴¹.

Si les séances de soft porn pouvaient avoir quelque chose d'animal, le non-humain est cependant incarné par Fléau dont j'ai entendu dire plus d'une fois, même s'il n'a pas manqué de s'agiter à quelques reprises, qu'il s'était beaucoup calmé depuis *Suie*. Était-ce la configuration (et la cohabitation) plus organique(s) de l'espace qui rendi(ren)t le chien moins stressé, voire qu'il était devenu en quelque sorte apte à prendre part à une aventure *culturelle* ? Puis-je aller jusqu'à

540. Regroupement québécois de la danse, « Fléau – Dave St-Pierre et Alex Huot » <https://www.quebecdanse.org/agenda/fleau-dave-st-pierre-et-alex-huot/> (consulté le 31 janvier 2023).

541. Dave St-Pierre cité en partie par Catherine Lalonde, *loc. cit.*

dire qu'il avait acquis, tel le tout-e bon-ne comédien-ne qui se respecte, une certaine expérience ? Difficile, voire impossible à dire, mais il semble certain que sa présence, qui rimait assurément avec *effet de réel* (Roland Barthes), accompagnait celle des spectateurs et spectatrices : non seulement avez-vous *vraiment* accès au quotidien de mes maîtres – ma présence en atteste –, mais ensemble, nous faisons fi des découpages habituels du lieu scénique. Enfin, d'un point de vue plus personnel, je dois consigner ici l'anecdote suivante : une amie qui est venue me rejoindre à l'Usine C cette journée-là avait le malheur d'avoir sur elle des gâteries destinées à son propre chien, ce qui n'a pas manqué pas d'intensément attirer celui de St-Pierre et Huot ! Côté ainsi l'animal, c'est investir avec (et auprès de) lui une facette normalement interdite à l'exploration de l'expérience artistique et pouvant en brouiller les frontières.

Un tel sentiment, qui, j'en conviens, me vient peut-être davantage maintenant, au moment d'analyser cette expérience, doit être confronté à un autre type de présence animale : la distribution humaine, à laquelle s'ajoutaient Alanna Kraaijeveld et Dustin Ariel Segura-Suarez, revêtait parfois des attirails se situant entre le pyjama une pièce (le fameux onesie en anglais ou, parfois, la grenouillère en français) renforçant l'impression d'avoir accès à une forme d'intimité, et le costume de furry renvoyant à une activité où des personnes tentent de se rapprocher d'animaux anthropomorphes similaires à ceux que l'on trouve dans les dessins animés⁵⁴². Bien que ces tenues aient pu donner un ton ludique, voire grotesque au spectacle, il me semble qu'elles ont également réaffirmé la part d'impropriété comportementale propre à cette démarche.

Enfin, moins flou et pourtant tout aussi mystérieux, ce gros oiseau noir du bec de qui sortaient des centaines de petites balles en mousse multicolores. Sans équivoque, dis-je, ce « personnage »

542. Cf. Kevin J. Hsu et J. Michael Bailey, « The “Furry” Phenomenon: Characterizing Sexual Orientation, Sexual Motivation, and Erotic Target Identity Inversions in Male Furies », *Archives of Sexual Behavior*, n° 48, 2019, p. 1349-1369. Je remercie Nisrine Nail de m'avoir mis au fait de cet article.

figurait la mort qui était représentée, en guise de « tableau » final, par l'humain sacrifié, comme s'il était victime d'un fléau auquel se rapprochait le public... sans toutefois le comprendre réellement.

De vrais chiens ?

Ce chapitre avait pour but de montrer comment l'animal, le « vrai », échappe(ra)it à l'abstraction. Or ce que les quelques pages qui précèdent ont montré, ce me semble, c'est que, du moins dans le cas du chien, même si celui-ci est bel et bien présent en scène, en chair et en os, il ne cesse soit d'être médiatisé par le langage, soit d'être au service de l'humain. En effet, bien que les quatre bêtes qui composent ce chapitre possèdent un nom – ce qui constitue un des tout premiers signes d'une identité –, ce nom disparaît dans toutes les productions que j'ai analysées – au même titre que les comédien·ne·s, pourrait-on objecter. Or ce n'est pas parce qu'il donne son nom à une création que le chien s'affranchit en quelque sorte de l'humain, mais lorsqu'il résiste à ce dernier en réagissant négativement à sa présence.

Ainsi, même si, dans les productions qui m'ont ici intéressé, plusieurs sollicitaient des animaux métaphoriques, il n'en demeure pas moins que la mise en scène de ces chiens, bien qu'elle présente certains risques de dérapages permettant d'affirmer la valeur de ces mêmes présences, réaffirme dans presque tous les cas la subordination de l'animal à l'humain, soit par des jeux de langage (« fucker le chien » ; entendre d'abord dans *Fléau* un phénomène plutôt que l'identité d'un être en particulier ; faire disparaître le singulier de chaque espèce dans la grande catégorie ontologique), soit par une utilisation passant justement par le silence des bêtes pour combler un vide humain (les « animaux » sont là pour permettre l'humain de répondre à ses questions ; combler sa solitude ; l'accompagner béatement).

En d'autres mots, bien qu'il soit aisé de distinguer la bête en chair et en os de celle, beaucoup plus floue en tant que catégorie, représentée – ou évoquée ou métaphorique, c'est selon –, on se rend vite compte que ces différents types de présence ne sont pas tellement différents lorsqu'ils sont mis en scène, probablement parce qu'ils sont chaque fois le fruit d'une médiatisation dont le chien demeure le cas de figure le plus emblématique.

CONCLUSION
DES CHIENS ET DES HOMMES

Ma conclusion sera brève. Une phrase du Dr Ferron qui est à prendre, dans le contexte de ce colloque, au-delà de son sens littéral et génétique : « La race pure, c'est de la médecine vétérinaire. Ce qui fait la force d'une nation, c'est sa diversité, au contraire des troupeaux. »
Pierre L'Hérault,
« Le "métissage" culturel »

Ces questions ont un vif intérêt, mais à condition d'être actuelles, de porter sur des œuvres en train de se faire. Nous sommes en 1967.

Gilles Deleuze,
« À quoi reconnaît-on le structuralisme ? »

Nous voilà en 2023. Alors que j'en viens à conclure la présente thèse, si on regarde à l'extérieur, sans calendrier, il s'avère presque impossible de dire si c'est l'hiver ou le printemps tellement le climat oscille, du moins à Montréal.

Tout va très bien ?

La pandémie de covid-19, pour sa part, serait chose du passé – pour de bon, cette fois, semble-t-il –, les activités ont, en général, toutes repris « comme avant ». À vrai dire, c'est l'ensemble de ma prémisses qui semble déjà appartenir à un certain ailleurs. En effet, un des derniers textes parus dans les journaux et portant sur les coyotes dans la métropole, qui s'intitule « Où sont passés les coyotes ? », date de juillet 2021⁵⁴³. Si j'effectue une recherche sur Google avec les termes « pitbull Montréal », ce sont des articles sur le chanteur américain qui sortent, celui-ci s'étant produit au

543. Isabelle Ducas, « Où sont passés les coyotes ? », *La Presse*, 15 juillet 2021, <https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/2021-07-15/montreal/ou-sont-passes-les-coyotes.php> (consulté le 18 février 2023).

Centre Bell en août dernier. La Meute, quant à elle, a un peu fait parler d'elle il y a un peu plus d'un an, alors qu'elle « orchestr[ait] son retour » afin de manifester, à Québec, contre les mesures sanitaires, sinon tout porte à croire que nous sommes dans un autre monde. Quelque chose s'est bel et bien passé, dis-je, comme si les canidés, pourtant si présents dans l'arène médiatique des dernières années, avaient retrouvé leur place. La pandémie comme terminée, on n'entend plus tant parler des pénuries de chiens pour (tenter de) combler les besoins affectifs des humains esseulés ; les coyotes auraient en grande partie disparu du territoire de la métropole ; les loups, ces bons gardiens de notre culture, seraient retournés dans leur tanière.

Il y a quelques mois à peine, ce sont davantage les caribous – les gouvernement fédéral et provincial se renvoyant la balle quant à leur protection – et, de façon plus émotive encore, les « chevreuils de Longueuil » – des cerfs de Virginie, pour être exact – qui ont défrayé les manchettes. Encore une fois, j'estime que ce n'est pas une coïncidence si deux espèces de la même famille aient autant occupé les esprits en même temps.

Mais pour en revenir aux chiens et à mon sujet d'analyse, je pensais pouvoir écrire qu'il y a maintenant cinq ans que le théâtre québécois n'en a pas convié un « vrai » ou un « faux », du moins de façon aussi marquée que dans les pièces et spectacles qui ont constitué mon corpus. Et pourtant, *Là où la poussière se dépose*, de Julien Morissette et Karina Pawlikowski, vient tout juste, il y a quelques jours à peine, d'être créé au Théâtre français du Centre national des Arts. Dans le mot d'intention, cette annonce des deux artistes gatinois·e·s :

Il y aura peut-être un chien sur scène, mais il ne jouera pas de rôle.
Il aura comme seule utilité d'être un chien, et d'être là.
C'est le chien des interprètes. Il les suit partout, surtout elle.
La chienne et elle sont inséparables.
Alors pourquoi les séparer une fois sur scène ?⁵⁴⁴

544. Julien Morissette et Karina Pawlikowski, mot d'intention de *Là où la poussière se dépose*, mars 2023, <https://nac-cna.ca/fr/event/notes/31892> (consulté le 11 mars 2023).

Pourquoi séparer, en effet, Julien et Karina, venu·e·s sur scène afin de décrire l'après de leur relation de couple dont fait également partie Marquise, discrète chienne d'eau espagnole qui a pris part à leur spectacle pendant les trois représentations ottaviennes ?

Or il y a également, dans une telle déclaration, les derniers soubresauts d'une certaine gradation de présence qui s'est observée tout au long de cette thèse, me semble-t-il, gradation allant, hormis quelques exceptions, d'une existence en coulisse à une véritable apparition corporelle sur scène. Cependant ces catégories ne sont pas nettes, en témoigne la difficulté que j'ai éprouvée, sur quelque trois cents pages, à justement cerner ces différents types de présences des animaux. Comment, oui, établir une distinction qui vaille entre les animaux interprétés par un humain – et à quel degré ? – des vraies bêtes ? Et comment qualifier toutes les déclinaisons de ces apparitions ?

Ainsi, bien que j'aie réservé un chapitre aux « vrais » chiens, cette frontière supposément claire ne suppose-t-elle pas que la présence authentique repose sur un corps donné à voir ? N'oublions pas, par ailleurs, qu'aucun chien, contrairement aux (chauve-)souris évoquées plus tôt, s'est ici invité sur les planches, alors quand bien même que l'animal ait été *réellement* là, aucun n'y a été sans une médiation même infime de la part d'un humain. Cela soulève des questions liées à la matérialité de l'animal au théâtre que la vingtaine de manifestations me permettent d'aborder, certes, mais pas de résoudre.

Sans doute que cet écueil aurait pu être évité en ne procédant pas pièce par pièce, ou spectacle par spectacle. Mais il fallait bien commencer quelque part, et offrir un panorama aussi vaste que possible de (presque) toutes les œuvres canines des trente-cinq dernières années me paraissait nécessaire dans la mesure où, même si la profondeur risquait inévitablement d'être menacée, rien de substantiel n'avait été amorcé à ce sujet jusqu'ici. Je prie donc les lecteurs et lectrices de voir

dans cette thèse la volonté d'effectuer un premier défrichage d'une matière qui, il va sans dire, méritera(it) assurément une attention plus soutenue.

Aussi dois-je concéder que le traitement que j'ai opéré d'un tel sujet n'avait autre choix, j'en suis désormais conscient, de me faire sombrer dans l'inconstance : d'une part, en mettant sur un même pied d'égalité toutes ces œuvres – qui sont, n'ayons pas peur des mots, de valeur inégale –, je risquais de les exposer à un traitement qui ne pouvait être systématique d'une fois à l'autre, compte tenu des différences parfois notoires que je viens d'exprimer entre celles-ci ; d'autre part, le fait que le chien soit un animal marqué par la pluralité de ses représentations devait inévitablement m'obliger à emprunter diverses voies pour étudier tous ces cas, chose que j'ai faite avec un plaisir assumé, quitte à paraître parfois comme un chien dans le jeu de quille face à l'exercice de la rédaction doctorale.

Histoire(s) de race(s) et d'espèce(s)

Il importe également de se souvenir, avec les mots de Claire Jean Kim, que la race, « which borrows from species, gives back to it⁵⁴⁵ ». Avec cet aspect vient généralement une gamme de caractéristiques physiques, autant de détails liés à la couleur, mais surtout à la taille, donnée non négligeable pour l'accueil de bêtes sur scène. Bien entendu, un chien plus volumineux ne sera pas nécessairement plus difficile à maîtriser qu'un petit, ni moins docile – souvenons-nous que ce sont les chihuahuas qui mordent le plus les vétérinaires. On imagine assez facilement le type de chien qui aboie dans la pièce de Jean Marc Dalpé ; le jappement d'un poméranien serait assurément plus agaçant qu'inquiétant, et difficilement associable à la colère ravageuse du père. De façon similaire, un chien « de garde » errant possiblement dans les gradins aurait davantage de chances d'alimenter

545. Claire Jean Kim, *Dangerous Crossings. Race, Species, and Nature in a Multicultural Age*, New York, Cambridge University Press, 2015, p. 272.

inquiétude, voire frayeur chez les spectateurs et spectatrices, tout comme on peut assez facilement spéculer sur l'accueil d'un chien de type pitbull sur scène.

Mentionnons, par ailleurs, que le « vrai » chien vient souvent avec son ou sa propriétaire. Ainsi, dans *L'histoire de Raoul* d'Isabelle Leblanc, le chien appartenait à Alain Roy qui assurait la régie du spectacle en plus d'assister la metteuse en scène dans son travail. Shaydie, dans la trilogie historique du NTE, appartenait au comédien Pierre-Antoine « Pipo » Lasnier⁵⁴⁶. Pour *Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me*, on avait retenu les services de Charly d'une certaine Andréane Bernard ; ce n'était apparemment pas la première fois que celle-ci louait son animal⁵⁴⁷, et c'est en effectuant des recherches sur cette dernière que j'ai suis tombé sur le post Facebook suivant :

Pour notre production de *Des souris et des hommes*, DUCEPPE est à la recherche d'un chien de grande taille, considérablement âgé et surtout TRÈS TRÈS CALME. Golden Retriever, Labrador, Berger, bâtard : la race nous importe peu ! Le maître doit être disponible pour l'accompagner en coulisses à tous les enchaînements sur scène ainsi que durant toutes les représentations, soit du 19 octobre au 1^{er} décembre 2018 environ. Nous offrirons bien sûr une rémunération. Si vous êtes intéressés, merci de nous envoyer un courriel avec vos coordonnées, le nom, la race et l'âge du chien ainsi qu'une ou plusieurs photos de votre star canine⁵⁴⁸.

Enfin, n'oublions pas que Fléau, chien composant la distribution du spectacle éponyme ainsi que *Suie* de Dave St-Pierre, appartenait à celui-ci.

Bien entendu, une enquête plus poussée serait nécessaire pour déterminer toutes les données prises en considération pour accueillir tel ou tel chien sur scène. Or il y a déjà fort à parier que la proximité de l'animal avec un·e des intervenant·e du spectacle ait été l'un des premiers facteurs, et, si on se fie au(x) critère(s) évoqué(s) par Duceppe, que le calme de la bête ait été une autre qualité retenue – sauf dans le travail de St-Pierre, s'entend.

546. Merci à Dominique Pétin de m'avoir aiguillé au sujet de cette précision.

547. C'est l'assistant à la mise en scène William Durbau qui m'a appris ce fait, et je l'en remercie également.

548. Compagnie Duceppe, publication Facebook du 24 mai 2018. La compagnie a finalement abandonné l'idée d'avoir un chien sur scène, à cause des complications liées aux impératifs de tournée. Je suis reconnaissant à l'égard de Benoit McGinnis d'avoir partagé ces informations avec moi.

On semble donc assister à une tension entre la matérialité de l'animal et l'espèce de celui-ci, comme si l'idée du chien comptait autant – sinon plus – que sa présence en tant que telle. Mais encore une fois, j'aimerais rappeler qu'une certaine disparition du sujet s'opère également sur les scènes contemporaines, et qu'en ce sens, il y a probablement quelque chose de similaire entre le traitement des chiens et celui des humains.

La présente thèse, en effet, a été rédigée avec le dessein de (commencer à) répondre à la question suivante : *Qu'est-ce que fait l'animal au théâtre, au Québec ?* Au risque de me répéter, puisque très peu de travaux ont été faits à ce sujet, il fallait bien débiter quelque part, et plusieurs raisons ont en quelque sorte dicté mon choix de corpus : d'une part, l'omniprésence du chien dans la dramaturgie récente m'apparaissaient comme un choix judicieux, d'autant qu'il y avait là le désir de fouiller, sans doute, ma propre affection par rapport à cette espèce en particulier⁵⁴⁹ ; d'autre part, autant au niveau d'œuvres reconnues du répertoire que dans des pièces et spectacles ayant peu, voire pas, fait l'objet d'analyse, une présence animale aux multiples facettes semblait se dégager qu'il m'apparaissait important d'éclairer, surtout si cela permettait d'éclairer des manifestations en quête de critiques.

Toujours est-il que le choix même d'opter pour une seule espèce a vite montré en quoi « l'animal », tel que je l'annonçais, d'entrée de jeu, dans le sillon de Jacques Derrida, est un concept qui résiste mal à l'analyse située. En effet, même le seul chien a permis de dégager une kyrielle de sens, de valeurs et d'images, et ce bien que mon échantillon soit relativement restreint d'un point de vue géographique et temporel, c'est-à-dire le Québec – avec l'entrée en matière franco-ontarienne que constitue la pièce phare de Jean Marc Dalpé –, pendant une trentaine d'années seulement. En d'autres mots, si une unique espèce a exposé un tel éclatement en termes de

549. Encore une fois, selon Bertolt Brecht, il me semble important de tirer des connaissances de ses sentiments.

représentations et de types de présence(s), il me semble évident qu'un examen portant sur plusieurs catégories animales n'aurait fait qu'ajouter à la complexité et au foisonnement de ces manifestations, amenant des conclusions beaucoup plus générales encore que les miennes. Cependant, ne perdons pas de vue que c'est aussi le propre du chien d'alimenter des discours et rédactions aussi disparates, voire contradictoires ; rien de nouveau de ce côté-là.

Si j'ai opté pour un panorama relativement exhaustif des sources canines au détriment d'un examen en profondeur d'un aspect en particulier de ce rapport complexe entre l'humain (québécois) et le chien, c'était bien entendu pour tenter d'établir les bases d'une étude plus poussée d'une telle cohabitation. Le théâtre étant mon terrain d'investigation privilégié, il m'a semblé porteur pour exprimer cette véritable fonction. Cette présence était *et* n'était pas, en même temps, une authentique intrusion, dans la mesure où le chien s'y trouvait souvent bien qu'il n'y avait pas tout à fait sa place. Dans le même ordre d'idées, l'espèce, au demeurant commune, se manifestait une fois de plus dans sa position en quelque sorte déplacée.

Mais encore une fois, il s'agissait ici de poser les fondations d'un examen des différents types de présences animales (dans le théâtre) au Québec. C'est donc tout un chantier, je l'espère, qui s'ouvre ici ; je désirais, humblement, ouvrir des pistes, libérer des intuitions.

Entre chiens et loups

Si ma thèse a un temps été coiffée de ce titre, c'est parce que le corpus qu'elle analyse se situe dans un prégnant entre-deux des mœurs, univers souvent sombre où des personnages vivent – ou meurent – en errance. Ces personnages, leurs auteur·e·s ont eu tendance à les mettre en scène avec un chien ; l'état liminaire va de pair avec leur compagnie, leur impropriété et leur manque de propreté.

C'est assurément le chien, le coyote et le loup, tous les trois du même genre (*canis*), qui en termes d'animaux ont le plus retenu l'attention à Montréal pendant que j'ai élaboré mon projet. Encore une fois, les effets de leur présence ont fait chaque fois surgir des paradigmes identitaires tels que la race ou le territoire, dans une optique nécessairement politique au cœur de laquelle la question de la sécurité est revenue comme une préoccupation de premier ordre. Ce faisant, le chien, le coyote et le loup, à l'instar de nombreux autres animaux, ont agi, c'est-à-dire qu'ils ont, ici encore, (re)structuré le triangle réel-imaginaire-symbolique, notamment en mettant à mal, en les réactivant, plusieurs de nos considérations dialectiques : domestique/sauvage, urbain/champêtre, culture/nature, proche/lointain, humain/non-humain, etc. En d'autres mots, c'est moins à l'homme qu'à ses représentations que certains canidés s'attaquent surtout, ou pour le dire avec les mots de John Berger : « Animals first entered the imagination as messengers and promises⁵⁵⁰. » Plusieurs frontières ont assurément été mises à mal, et c'est comme si le théâtre québécois annonçait cela en présentant, dès les années 1990, des thématiques similaires à ce qui allait par la suite se produire dans la sphère sociale en termes de représentations animales.

Bien entendu, il y aurait une investigation à entreprendre pour déterminer à quel point le chien s'inscrit dans un continuum idéologique et représentationnel prenant en compte des idées liées aux autres canidés, c'est-à-dire pour voir si le coyote et le loup alimentent des sentiments et des états similaires ; comme je le décrivais au chapitre 3, je ne crois pas que ce soit un hasard si, de 2016 à 2018, les trois cousins taxinomiques du chien ont autant retenu l'attention. En ce sens, une étape subséquente à la présente étude devrait consister à ausculter les pièces de théâtre convoquant *Canis lupus* et *Canis latrans*. Parmi les exemples importants de cette proposition : *Soirée bénéfice pour ceux qui ne seront pas là en l'an deux mille* de Michel Marc Bouchard où la

550. John Berger, « Why Look at Animals? », dans *About Looking*, New York, Vintage Books, 1980, p. 4.

mère s'est accouplée avec un loup. Ce cas de figure me semble d'autant plus significatif que le spectacle a non seulement été créé à Ottawa, mais qu'il a été dirigé par Brigitte Haentjens qui, faut-il le rappeler, signait également la même en scène du *Chien* 1987. Cela me semble d'autant plus intéressant que la production de cette pièce de Bouchard, souvent étudiée et constitutive du corpus de l'auteur bien que celui-ci l'ait comme en répugnance, marque les départs et de l'auteur et de la metteure en scène de l'Ontario français vers la métropole québécoise. Louis Patrick Leroux a déjà fourni un premier perçu de cette petite histoire⁵⁵¹ ; au-delà du caractère en apparence anecdotique de l'affaire, quelque chose semble s'ériger comme en écho à mon propos sur l'errance.

Toujours au sujet de Michel Marc Bouchard : la part d'animalité qui se déploie dans son œuvre est considérable qui devait constituer, lorsque j'ai entrepris mes études supérieures, mon terrain d'investigation avec la production théâtrale de Daniel Danis ; les origines des deux hommes – qui coïncident avec la mienne, je ne l'oublie pas – sont-elles contingentes à une telle inspiration, surtout si on les compare, d'un point de vue géologique, sylvestre et faunique, à celle de Jean Marc Dalpé ? Ici encore la scène *naturelle* des origines appellerait une certaine composition des acteurs eux aussi *naturels* de ces mêmes espaces. Il y a assurément là encore plusieurs questions, intuitions et idées à fouiller, de nombreuses pistes à suivre afin de véritablement établir une *cartographie de l'imaginaire*, pour reprendre l'inspirante expression de Pierre L'Hérault. La lumière incertaine qui s'entrevoit à l'aune de ces représentations laisse présager de sombres réalités pour les animaux et les humains qui les croisent ou les mettent sur leur chemin.

Dans le même ordre d'idées, si tout au long des pages qui précèdent j'ai évoqué l'espace comme donnée centrale d'une cohabitation changeante entre l'homme et le chien, cela s'est fait sans trop accorder d'importance au temps au sujet duquel je dois rappeler que la majorité des

551. Louis Patrick Leroux, « Brigitte avant Haentjens. Un engagement artistique en Ontario français », *L'Annuaire théâtral*, n° 61, printemps 2017, p. 15-41.

œuvres que j'ai étudiées arrivent avant les phénomènes sociaux qui m'ont servi de préambule, et dont la pandémie semble en quelque sorte être l'aboutissement. Ainsi, mon corpus serait peut-être moins le reflet immédiat du social à l'époque de son déploiement, qu'une constellation symbolique annonçant une profonde crise des intériorités et des différences dont les dernières années ont été le modèle le plus dramatique. J'y vois une espèce de sociocritique, dans le sens où l'entend Pierre Popovic, où je n'ai pas privilégié « une logique de la preuve, mais une logique de la découverte appliquée aux procès de sens engagés par les textes⁵⁵² ».

Avoir des yeux de chat

Un autre élément significatif de cette investigation tient à l'importance que prennent, dans mon corpus, la parole et la vue, selon les mêmes paradigmes qui, au cœur de la pensée de Jacques Derrida, ébranlent la catégorie animale ; ce faisant, le philosophe « nous aura engagés à tout revoir de ce que nous croyions connaître⁵⁵³ », selon Ginette Michaud. Pour Derrida, il importe d'abolir le « lieu commun », c'est-à-dire l'amalgame des espèces « malgré les espaces infinis qui séparent le lézard du chien », écrit-il afin de présenter, dans *L'animal que donc je suis*, « [sa] nomenclature⁵⁵⁴ », autant d'animaux autobiographiques qui composent son monde.

C'est bien entendu dans cette perspective que j'ai opté pour une seule espèce, et je ne crois plus avoir besoin de revenir ici sur les raisons, dont plusieurs sont personnelles, qui ont motivé mon choix. Pourtant, je ne puis m'identifier complètement à cette aventure. Encore une fois, on sait la prémisse de Derrida : « Un animal me regarde⁵⁵⁵. » Sans vouloir amoindrir la force de son

552. Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152, 2011, p. 14.

553. Ginette Michaud, « Sur une note serpentine », *Lignes*, n° 28, 2009, p. 109.

554. Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, coll. « Philosophie en effet », 2006, p. 56 et 57.

555. *Ibid.*, p. 21.

argumentaire – sinon je n’y aurais pas consacré autant de pages –, il semble qu’il y ait quelque chose de *pratique* à ce que l’animal qui se trouve en sa compagnie soit un chat : il s’agit d’une espèce pour laquelle la vision est très importante. Il va sans dire que (presque) tous les animaux peuvent me regarder, or il n’est pas certain que ce soit nécessairement par la vue que ces animaux me perçoivent davantage. Ainsi, lorsque Derrida érige au cœur de son système le fait qu’un animal le/me/nous regarde, il privilégie le sens principal des Modernes ; la vue, qui a donné son sens au théâtre, est aussi *le* moyen par excellence de l’appréhension de l’être par l’Occident. Il est difficile d’oublier le fait que, dans la hiérarchisation des sens, la vue a désormais atteint un cran supplémentaire avec l’exhibition sans limite de soi comme mode d’être au monde ; n’existe que ce qui est vu, l’existence se calcule en visibilité, en nombre de *views*, popularité exige. David Howes écrit à ce sujet :

The sensual revolution in the humanities and social sciences, hence, is not only a matter of playing up the body and the senses through evocative accounts of corporeal life, although these can be valuable, but of analysing the social ideologies conveyed through sensory values and practices and the process by which « history [is] turned into nature »⁵⁵⁶.

« Question de mots, donc⁵⁵⁷ », concède Derrida, et pour cause : l’articulation moderne de la vision s’opère autour de tout un vocabulaire unissant le son à l’image, avec des termes comme la réplique entendue à la fois comme réponse vive, comme parcelle de dialogue, et comme réflexion (appelant notamment la fameuse mimesis), qu’elle soit l’œuvre d’un miroir ou non⁵⁵⁸. En d’autres mots – et pourtant ce sont toujours un peu les mêmes –, la présence du chien, dans les pièces qui m’ont intéressé, n’excède pas beaucoup un mode d’appréhension du milieu finalement pas très éloigné

556. David Howes, « Introduction », dans David Howes (dir.), *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, New York, Routledge, coll. « Sensory Formations Series », 2005, p. 4. Il cite ici Bourdieu.

557. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 56. Une affaire de mots, chose que les anglophones semblent souvent ignorer.

558. On *donne* la réplique, ne l’oublions pas.

de la zone de confort de l'Occidental·e⁵⁵⁹ : en *donnant* la parole à l'animal – et au chien en particulier –, on met en quelque sorte des mots dans sa bouche, on l'humanise plutôt que d'interroger ce que sont (ou ce que pourraient être) ses façons d'être au monde. Car encore une fois, c'est plus par l'ouïe que par la vue que le chien se connecte au reste du monde, mais aussi – et surtout – par l'odorat, sens ô combien négligé dans la pratique théâtrale en général. Ainsi, dans mon corpus, bien qu'il soit mentionné à quelques occasions que le chien pue, c'est d'un point de vue humain qu'il heurte les sens alors que lui, semble-t-il, est privé d'odorat, c'est-à-dire qu'on lui interdit sa principale façon d'appréhender le monde, rappel parmi d'autres que sa présence est éminemment médiatisée par l'humain. En effet, à plusieurs endroits, comme je l'ai montré au chapitre 5, on décrit comment on est regardé par le chien – bien que souvent ce soit par le son qu'on le fasse d'abord apparaître, par quelque jappement qui semble venu d'outre-monde –, comment les yeux de l'animal permettent de définir le protagoniste humain.

De façon similaire, j'ai l'impression qu'en faisant parler le (faux) chien, on l'anthropomorphise bien qu'il ne soit probablement aucune autre espèce que lui qui soit plus proche d'*Homo sapiens*. Pourrait-on aller jusqu'à suggérer que le théâtre permet de fournir le dernier petit coup de barre afin de rendre le chien plus humain encore ?

C'est suivant ces propos que je me suis intéressé à une seule espèce. Or ce choix méthodologique a permis, ce me semble, de relever la tension entre au moins deux choses : 1) l'omniprésence du visuel, moins cependant en ce qui concerne le chien, et aussi : qui regarde qui, au juste ? ; 2) la présence de la parole : on veut faire sortir le chien de son mutisme, autre entreprise assurément anthropomorphique et réaffirmation constante de la dimension théâtrale: il (re)devient animal, certes, mais selon des perspectives profondément humaines. Howes, encore : « The senses

559. En même temps, la liste n'est pas négligeable de choses qu'ont dû prévoir, pour la simple venue de leur chien, les artisan·e·s du spectacle *Là où la poussière se dépose*.

are the media through which we experience and make sense of gender, colonialism and material culture⁵⁶⁰ », et cela s'affirme à plus d'un titre dans mon corpus.

Un certain genre

Dernier aspect de ma (con)quête, et peut-être le plus important selon moi : l'association du chien aux hommes. C'est sans doute ce qui est le plus frappant dans les textes de mon corpus : presque toutes les chiens appartiennent à des hommes. En effet, à part *Un samouraï amoureux* et *Ma mère chien* – deux œuvres de femmes, ne l'oublions pas –, c'est toujours au masculin que s'accorde la relation avec le chien.

Et ici encore, il semble indéniable qu'un rapprochement doive être opéré entre *Le chien* de Jean Marc Dalpé et les pièces québécoises que j'ai étudiées. En effet, partout se déploie tout un imaginaire (masculin) du trou⁵⁶¹, qui fait concorder la situation sociale d'individus dans un rapport ambigu mais néanmoins significativement marqué par la mort. Souvent, ici, l'homme ou le chien est malade ; est-ce parce qu'il est mal en point qu'il est exclu du monde – ou est-ce l'inverse ? ce n'est pas clair –, or le lieu ici devient manifestement l'expression métaphorique d'un mal-être qui se déploie souvent en décrépitude physique, un peu comme ma propre condition médicale se situe généralement à la jonction de mon angoisse.

En ce sens, un autre aspect à retenir de ce florilège – et celui-ci s'inscrit tout à fait dans une manière de considérer l'animal – est la relation que l'animal entretient – ou est forcé d'entretenir – avec un humain, le plus souvent son maître. L'inégalité de cette relation, la non-réciprocité de l'investissement est rappelée par Claire Jean Kim : *le meilleur ami de l'homme* ne peut pas compter

560. David Howes, « Introduction », *loc. cit.*, p. 4.

561. Voir notamment la section « La mine, la ville et le trou » de l'article « Un théâtre en trois D dans l'Ouest canadien. A 3D theatre in the Canadian West » de Nicole Nolette (*Tangence*, n° 117, 2018, p. 59-82).

sur la même indéfectible amitié de l'humain. C'est ce que confirme plusieurs des pièces analysées dans cette thèse.

Cela semble aller de soi dans la mesure où le chien appartient à un homme qui, à de nombreuses occasions, est seul, pauvre, rejeté, errant, condamné à la marginalité par sa communauté ou sa famille. L'animal de compagnie, on l'a dit, devient l'alter ego et accompagne l'humain dans cette dérive qu'il lui renvoie en miroir.

Prendre son trou ou creuser sa tombe : quelle différence, au final ? Il y a là l'expression d'une errance mortifère ; mourir, c'est enfin se (re)poser, c'est soulager ses os, ses articulations, que sais-je encore. Et le chien d'être à la jonction de tout cela : il est connu pour sa tendance à creuser des trous, non pas pour s'enterrer, ou se confectionner un terrier comme d'autres animaux⁵⁶², mais pour enterrer sa nourriture, ses fameux os qu'il mange peut-être de moins en moins maintenant qu'il a accédé au statut de membre à part entière de la famille.

Ce constat rejoint également les idées de Claude Lévi-Strauss qui, au sujet des chiens, écrivait : « Non seulement ceux-ci ne forment pas une société indépendante, mais, comme animaux “domestiques”, ils font partie de la société humaine⁵⁶³. » En fait, ils semblent tellement en faire partie que leur seule présence nous rappelle sans cesse que, suivant Bruno Latour, *nous n'avons jamais été modernes*, et, peut-être, que nous ne pouvons penser *Homo sapiens* sans penser *Canis familiaris*. Le corpus que réunit ma thèse corrobore le propos du père du structuralisme dans son articulation constante, généralement pour les comparer, du chien et des oiseaux, le premier étant l'expression métonymique de l'humain, et ce dès le traitement de l'homme, pris souvent comme seul représentant de toute son espèce.

562. Il n'est pas rare, cependant, qu'il se creuse un petit trou pour avoir accès à un peu de fraîcheur, l'été.

563. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 2021, p. 246. N'oublions pas que ce chapitre de son essai s'intitule « L'individu comme espèce ».

Des oiseaux et des femmes

Dans *La pensée sauvage*, on peut lire que

toutes les conditions sont objectivement réunies pour que nous concevions le monde des oiseaux comme une société humaine métaphorique : ne lui est-elle pas, d'ailleurs, littéralement parallèle à un autre niveau ? La mythologie et le folklore attestent, par d'innombrables exemples, la fréquence de ce mode de représentation⁵⁶⁴ ;

le théâtre québécois ne fait pas exception à ce constat. Un des plus beaux exemples, sans doute, se trouve chez Michel Tremblay, alors que son jeune personnage fétiche, qui semble fatigué d'être *poursuivi par les chiens*, se tourne vers l'ailleurs :

Quand Marcel tombe en crise, [...] y se sauve par en haut. Y se réfugie dans sa tête confuse pleine d'oiseaux qui crient parce qu'y comprend pas le monde qui l'entoure pis que le monde qui l'entoure le comprend pas. Ça dure jamais longtemps. Mais c'est épeurant pour les autres parce qu'y pensent qu'y va mourir. Y se réfugie dans une petite mort que les autres comprennent pas. Albertine, sa mère, a pensé le regarder mourir des dizaines pis des dizaines de fois, à genoux à côté de lui, les mains lui tenant la tête. A'l' a pensé tellement souvent voir les oiseaux s'envoler de la tête de son enfant qu'a' pense à c't'heure que c'te tête-là est complètement vide⁵⁶⁵.

Marcel illustre à lui seul une tension que j'observe de plus en plus, en ce qui concerne la dramaturgie des dernières décennies, entre les chiens et les oiseaux. Déjà, dans l'épisode de Central Park que j'ai évoqué au chapitre 3, les deux protagonistes (un homme noir et une femme blanche) sont entré·e·s en conflit à cause d'un chien et d'oiseaux, dans un rapport différent quant à la façon d'occuper l'espace. Le personnage de Tremblay, quant à lui, est pris dans un entre-deux lié à son état psychologique, certes, mais aussi au fait qu'il est encore un garçon – pas encore un homme, donc ; chassez le naturel, il revient au galop... le genre aussi.

564. *Ibid.*, p. 271.

565. Michel Tremblay, *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac, 1992, p. 28-29. Les époustouflant·e·s comédien·ne·s Francis Ducharme et Johanne Haberlin, chacun·e à sa façon époustouflant·e dans le spectacle-fléuve *La traversée du siècle* orchestré par Alice Ronfard (27 août 2022), m'ont remis cet extrait en tête, et je les en remercie chaleureusement.

En effet, un examen rapide du « théâtre-femmes », selon l'expression consacrée par Louise Forsyth, permet de relever la fréquence – et l'importance – des oiseaux dans ce corpus, à commencer par l'écriture féministe des années 1970 et 1980. *Un prince, mon jour viendra* (Grand Cirque Ordinaire, 1974), *La nef des sorcières* (collectif, 1976), *Les fées ont soif* (Denise Boucher, 1978), *La saga des poules mouillées* (Jovette Marchessault, 1981) ou *Marie-Antoine, opus 1* (Lise Vaillancourt, 1984) sont autant d'œuvres essentielles de cette histoire *parallèle* qui, chacune à sa façon – et bien avant la symbolique canine, faut-il le rappeler –, rapproche des personnages féminins du monde aviaire ; « [i]ls forment, de ce fait, une communauté indépendante de la nôtre, mais qui, en raison de cette indépendance même, nous apparaît comme une société autre, et homologue de celle où nous vivons : l'oiseau est épris de liberté⁵⁶⁶ », écrit encore Lévi-Strauss.

Alors que, dans les pratiques scéniques, le chien semble principalement convoqué pour figurer des hommes pris dans leur errance, les oiseaux – pour qui « tout est spectaculaire, tout est ressource à spectacularisation⁵⁶⁷ », suggère Vinciane Despret –, avec leur façon unique d'habiter le monde⁵⁶⁸, nous invitent sans doute à aborder autrement le théâtre de nos représentations afin d'échapper aux images souvent trop terre-à-terre d'un présent de plus en plus domestique, c'est-à-dire cruellement en manque d'espace(s).

566. Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 271.

567. Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2019, p. 19.

568. Mais aussi, sans doute, avec leur destin actuellement tragique compte tenu de la montée en flèche des cas de grippe aviaire qui, en de plus en plus d'endroits, déciment des colonies entières d'oiseaux de toutes sortes... comme quoi nous ne sommes vraiment pas sorti·e·s de l'auberge !

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

- Beaudoin, Jean-Denis, *Mes enfants n'ont pas peur du noir*, Québec, L'instant même, coll. « L'instant scène », 2016.
- Bombardier, Louise, *Ma mère chien*, Montréal, Lanctôt, 2005.
- Choinière, Olivier, *Beauté intérieure*, suivi de *Chien savant* et de *Two Thousand Mile End*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2003.
- Dalpé, Jean-Marc, *Le chien*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2003 [1987].
- Daniel Danis, *Terre océane* (avec les photographies de Susan Coolen), Montréal, Dazibao, coll. « Des photographes », 2003.
- Danis, Daniel, *Le langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2001.
- Gélineau, André, *Raconter le feu aux forêts*, manuscrit inédit, 2014.
- Jimenez, Emmanuelle, *Du vent entre les dents*, manuscrit inédit, 2007.
- Konrad, Angela, *Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me*, manuscrit inédit, 2017.
- Laramée, Justin, *Transmissions*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2008.
- Lasalle, Pier-Luc, *L'anatomie du chien*, manuscrit inédit, 2005.
- Leblanc, Isabelle, *L'histoire de Raoul*, manuscrit inédit, 2003.
- Martin, Alexis, *L'histoire révélée du Canada français, 1608-1998. Trois tomes (Invention du chauffage central en Nouvelle-France, Les chemin qui marchent et Le pain et le vin)*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2016.
- Martin, Alexis, *Animaux*, Montréal, Atelier 10, coll. « Pièces », 2016.
- Parenteau-Lebeuf, Dominick, *Poème pour une nuit d'anniversaire*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Nocturnes Théâtre », 1997.
- Pelletier, Maryse, *Un samouraï amoureux*, manuscrit inédit, 1991.
- Poissant, Claude, *Les enfants d'Irène*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2000.

Poulin-Denis, Gilles, *Dehors*, Québec, L'instant même, coll. « L'instant scène », 2017.

Larry Tremblay, *A Chair in Love*, manuscrit inédit, 2006.

Tremblay, Larry, *Les mains bleues*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Nocturnes Théâtre », 1998.

Documents secondaires

Armbruster, Karla, « Dogs, Dirt, and Public Space », dans John Sorenson et Atsuko Matsuoka (dir.), *Dog's Best Friend? Rethinking Canid-Human Relations*, Montréal / Kingston, McGill-Queen's University Press, 2019, p. 113-134.

Arnott, Peter D., « Animals in the Greek Theatre », *Greece & Rome*, vol. 6, n° 2, octobre 1959, p. 177-179.

Bailly, Jean-Christophe, *Le parti pris des animaux*, Paris, C. Bourgois, 2013.

Baratay, Éric, *Biographies animales. Des vies retrouvées*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2017.

Baratay, Éric, « Les socio-anthropologues et les animaux. Réflexions d'un historien pour un rapprochement des sciences », *Sociétés*, vol. 108, n° 2, 2010, p. 9-18.

Baratay, Éric, « Le frisson sauvage. Les zoos comme mise en scène de la curiosité », dans Nicolas Bancel *et al.* (dir.) *Zoos humains, XIX^e et XX^e*, Paris, La Découverte & Syros, coll. « Texte à l'appui. Histoire contemporaine », 2002, p. 31-37.

Baratay, Éric et Jean-Luc Mayaud, « Un champ pour l'histoire : l'animal », *Cahiers d'histoire – Comité historique du Centre-Est*, 1997, vol. 42, n° 3-4, p. 409-442.

Barry, Peter, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Culture Theory*, Manchester University Press, 3^e édition, 2009 [2002, 1995].

Barthes, Roland, « Pouvoirs de la tragédie antique », dans *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, 2002 [repris de *Théâtre Populaire*, n° 2, juillet-août 1953], coll. « Point. Essais », p. 35-45.

Barthes, Roland, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 2002.

Baube, Olivier, « Comment freiner la perte de biodiversité ? », *Le Devoir*, 15 mai 2019, <https://www.ledevoir.com/societe/environnement/554333/biodiversite-les-museums-d-histoire-naturelle-se-mobilisent> (consulté le 11 février 2022).

- Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981.
- Baylac, Marie-Hélène, *Histoire des animaux célèbres. Baltique, Dolly, Laïka, Babar, Milou... et les autres*, Paris, Perrin, 2015.
- Bélanger, Julie et Dafydd Pilling (dir.) *The State of the World's Biodiversity for Food and Agriculture*, FAO – Commission on Genetic Resources for Food and Agriculture Assessments, 2019.
- Bélanger, Louis, « *Le chien de Jean Marc Dalpé. Réception critique* », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 16, 1994, p. 127-137.
- Belaval, Yvon, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950.
- Bentham, Jeremy, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Oxford, Clarendon Press, 1907.
- Berg, Sibylle, *Chien, femme, homme*, Paris, L'Arche, 2012.
- Berger, John, « Why Look at Animals? », dans *About Looking*, New York, Vintage Books, 1980, p. 3-28.
- Biet, Christian et Christophe Triau, « La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 29-43.
- Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.
- Blanchut, Fabienne, *Portraits de chiens. Laïka, et autres histoires vraies extraordinaires*, Paris, Fleurus, 2021.
- Blonde, David, « Entre Oreste et Barbe-Bleue. La violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002 », *L'Annuaire théâtral*, n° 32, automne 2002, p. 129-149.
- Bobbé, Sophie, *L'ours et le loup. Essai d'anthropologie symbolique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Institut national de la recherche agronomique, 2002.
- Boisseron, Bénédicte, *Afro-Dog. Blackness and the Animal Question*, New York, Columbia University Press, 2018.
- Bollon, Patrice (dir.), *Le magazine littéraire*, dossier « Les nouveaux enjeux de la philosophie. 30 penseurs français pour comprendre notre monde », n° 457, octobre 2006.
- Bouchet, Pauline, *La fabrique des voix. L'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / Université du Québec à Montréal, 2014.

- Brault, Marie-Andrée, « Une princesse nommée Raoul », *Jeu*, n° 111, 2004, p. 14-16.
- Brecht, Bertolt, *Sur le réalisme précédé de Art et politique et Considérations sur les arts plastiques* (trad. de l'allemand par André Gisselbrecht), Paris, L'Arche, coll. « Travaux », 1970.
- Brière, Daniel et Alexis Martin, « Un théâtre dont vous êtes le sujet. Autour du Nouveau Théâtre Expérimental », causerie dans le cadre de la journée d'étude *Le réel en récits et en actes III*, Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, 7 décembre 2015.
- Brisset, Annie, *Sociocritique de la traduction*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1990.
- Buller, Henry, « Animal Geography II. Methods », *Progress in Human Geography*, vol. 39, n° 3, 2015, p. 374-384.
- Bureau du coroner du Québec, *Les décès causés par des morsures de chien. Bilan des rapports du coroner*, version révisée, 22 mars 2018.
- Carpentier, Mélanie, « Dave St-Pierre face au bûcher », *Le Devoir*, 3 février 2017, <https://www.ledevoir.com/culture/danse/490718/critique-suie> (consulté le 20 janvier 2023).
- Castellucci, Romeo, « The Animal Being on Stage », *Performance Research*, vol. 5, n° 2, 2000, p. 23-28.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1990.
- Charbonnier, Pierre, *La fin d'un grand partage. Nature et société, de Durkheim à Descola*, Paris, CNRS, coll. « CNRS philosophie », 2015.
- Chaudhuri, Una, *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*, Londres, Routledge, 2016.
- Chaudhuri, Una, « (De)Facing the Animals. Zooësis and Performance », *TDR. The Drama Review*, vol. 51, n° 1, printemps 2007, p. 8-20.
- Chaudhuri, Una, « Animal Geographies. Zooësis and the Space of Modern Drama », *Modern Drama*, vol. 46, n° 4, hiver 2003, p. 646-662.
- Chaudhuri, Una, « “There Must Be a Lot of Fish in That Lake”. Toward an Ecological Theater », *Theater*, vol. 25, n° 1, 1994, p. 23-31.
- Chevallier, Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*, Besançon, Les solitaires intempestifs, coll. « Expériences philosophiques », 2015.
- Cixous, Hélène, *Three Steps on the Ladder of Writing*, New York, Columbia University Press, coll. « Wellek Library lectures at the University of California, Irvine », 1993.

- Cognac, Marcel et Serge Deyglun, *Guerre aux loups !*, Montréal, Éditions Marcel Cognac, 1962 (?).
- Cohen, Judy et John Richardson, « Pit Bull Panic », *Journal of Popular Culture*, vol. 36, n° 2, novembre 2002, p. 285-317.
- Col, Giovanni da, « Turns and Returns », *Hau. Journal of Ethnographic Theory*, vol. 4, n° 1, 2014, p. i-v.
- Comité de travail sur l'encadrement des chiens dangereux, *Rapport final*, 13 juin 2018.
- Comité invisible, *À nos amis*, Paris, La Fabrique, 2014.
- Coppinger, Raymond et Lorna Coppinger, *What Is a Dog?*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016.
- Coppinger, Raymond et Lorna Coppinger, *Dogs. A New Understanding of Canine Origin, Behaviour, and Evolution*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.
- Coppinger, Raymond et Mark H. Feinstein, *How Dogs Work*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015.
- Crosby, Alfred W., *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*, 2^e édition, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Canto classics », 2015 [1986].
- Cyr, Catherine, « Ronfard et la méthode expérimentale. Une symbiose de la théorie et de la pratique à travers l'appropriation interdisciplinaire », *L'Annuaire théâtral*, n° 35, printemps 2004, p. 24-42.
- Danis, Daniel, *In the Eyes of Stone Dogs* (trad. de Linda Gaboriau), Vancouver, Talonbooks, 2005.
- Dardenne, Émilie, *Introduction aux études animales*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Savoirs », 2020.
- David, Gilbert (dir.), *Le théâtre contemporain au Québec, 1945-2015. Essai de synthèse historique et socio-esthétique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020.
- David, Gilbert, « Le langue-à-langue de Daniel Danis. Une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, 2007, p. 63-81.
- David, Gilbert, « Comment se joue la résistance à la représentation ? L'exemple du théâtre de Daniel Danis », *Études théâtrales*, n° 24-25, 2002, p. 205-214.
- Davies, Martin et Marcia Devlin, « Interdisciplinary Higher Education: Implications for Teaching and Learning », Centre for the Study of Higher Education (The University of Melbourne), 2007, p. 1-11.

- Dean, Joanna, Darcy Ingram et Christabelle Sethna (dir.), « Introduction. *Canamalia Urbanis* », dans *Animal Metropolis. Histories of Human-Animal Relations in Canada*, Calgary, University of Calgary Press, coll. « Canadian History and Environment », 2017, p. 1-28.
- Delâge, Denis, « Microbes, animaux et eau en Nouvelle-France », *Globe*, vol. 9, n° 1, 2006, p. 113-139.
- Delâge, Denis, « “Vos chiens ont plus d’esprit que les nôtres” : histoire des chiens dans la rencontre des Français et des Amérindiens », *Les Cahiers des dix*, n° 59, 2005, p. 179-215.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2008 [1968].
- Deleuze, Gilles, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2003 [1981].
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L’ordre philosophique », 2002.
- Deleuze, Gilles, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? » dans François Châtelet (dir.), *Histoire de la philosophie VIII. Le XX^e siècle*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2000 [1973].
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2005 [1991].
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.
- Delort, Robert, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1984.
- DeMello, Margo, *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*, New York, Columbia University Press, 1^{ère} édition, 2012.
- Demeule, Fanie et Marion Gingras-Gagné (dir.), dossier « Rencontres interespèces et hybridations. L’animal et l’humain », *Zizanie*, vol. 4, n° 1, automne 2020.
- Deprund, Marie-Christine, *Le chat de Schrödinger et autres animaux célèbres*, Paris, Pygmalion, 2016.
- Derrida, Jacques, *L’animal que donc je suis*, Paris, Galilée, coll. « Philosophie en effet », 2006.
- Derrida, Jacques, *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1972.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967.
- Derrida, Jacques et Richard Klein, « Economimesis », *Diacritics*, vol. 11, n° 2, été 1981, p. 2-25.

- Descola, Philippe, « Humain, trop humain », *Esprit*, n° 12, décembre 2015, p. 8-22.
- Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.
- Descola, Philippe, « Le sauvage et le domestique », *Communications*, n° 76, 2004, p. 17-39.
- Descola, Philippe, « Les deux natures de Lévi-Strauss », dans Michel Izard (dir.), *Claude Lévi-Strauss*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », n° 82, 2004, p. 296-305.
- Descola, Philippe et Frédéric Laugrand, « Entretien avec le professeur Philippe Descola (Collège de France) », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 39, n° 1-2, 2015, p. 269-294.
- Descola, Philippe et Tim Ingold, *Être au monde, quelle expérience commune ?*, débat présenté par Michel Lussault, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Grands débats. Mode d'emploi », 2014.
- Despret, Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2019.
- Dianteill, Erwan, « Ontologie et anthropologie. Dix ans de controverse (Brésil, France, États-Unis) », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 53, n° 2, 2015, p. 119-144.
- Digard, Jean-Pierre, *L'animalisme est un anti-humanisme*, Paris, CNRS, 2018.
- Digard, Jean-Pierre, *L'homme et les animaux domestiques. Anthropologie d'une passion*, Paris, Fayard, coll. « Temps des sciences », 2009 [1989].
- Ducas, Isabelle, « Où sont passé les coyotes ? », *La Presse*, 15 juillet 2021, <https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/2021-07-15/montreal/ou-sont-passes-les-coyotes.php> (consulté le 18 février 2023).
- Dukanic, Filip, *Esthétique de la disparition et intermédialité sur la scène de l'extrême-contemporain*, thèse de doctorat, Université de Montréal / Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2021.
- Eccles, Stephanie, *The Precarity of Pitbull-type Dog Life. A Case Study of Contested Companionship in Montréal, Quebec*, mémoire de maîtrise, Université Concordia, 2018.
- Emel, Jody et Jennifer Wolch, *Animal Geographies. Place, Politics and Identity in the Nature-Culture Borderlands*, Londres, Verso 1998.
- Eschyle, *Théâtre complet*, traduction, notices et notes par Émile Chambry, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993 [1964].
- Ferrando, Francesca, « Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms. Differences and Relations », *Existenz*, vol. 8, n° 2, automne 2013, p. 26-32.

- Ferron, Jacques, *L'improptu des deux chiens*, dans *Théâtre 2*, Ottawa, Déom, 1975, p. 153-192.
- Flores, Dan, *Coyote America. A Natural and Supernatural History*, New York, Basic Books, 2016.
- Foreman, Carolyn Thomas. *Indians Abroad, 1493-1938*, Norman, University of Oklahoma, 1943. p. 190-191
- Forsyth, Louise, « Relire le théâtre-femmes. *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, 1997, p. 43-61.
- Forth, Gregory, *A Dog Pissing at the Edge of a Path. Animal Metaphors in an Eastern Indonesian Society*, Montréal / Kingston, McGill-Queen's University Press, 2019.
- Franco, Cristiana, *Shameless. The Canine and the Feminine in Ancient Greece*, Berkeley, University of California Press, coll. « Joan Palevsky Imprint in Classical Literature », 2014.
- Freud, Sigmund, *Malaise dans la culture*, 5^e édition, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002.
- Frye, Northrop, « Framework and Assumption » (1985), « *The Secular Scripture* » and *Other Writings on Critical Theory, 1976-1991*, 2006, CW 18.
- Fudge, Erica, *Pets*, Stocksfield, Acumen Pub. Ltd., coll. « The Art of Living », 2008.
- Glotfelty, Cheryll, « Introduction. Literary Studies in An Age of Environmental Crisis », dans Cheryll Glotfelty et Harold Fromm (dir.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996.
- Gobin, Pierre, « Donner une voix au pays occulté. La dramaturgie de Jean Marc Dalpé et les Franco-Ontariens », dans Jeanne-Marie Clerc et Mireille Calle-Gruber (dir.), *Le renouveau de la parole identitaire*, Kingston / Montpellier, Université Paul-Valéry / Queen's University, coll. « Cahiers du Groupe de recherche sur les expressions françaises », 1993, p. 233-252.
- Godin, Jean Cléo et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre. Essai », 1999.
- Gorman, James Gorman, « Animal Studies Cross Campus to Lecture Hall », *New York Times*, 2 janvier 2012, <https://www.nytimes.com/2012/01/03/science/animal-studies-move-from-the-lab-to-the-lecture-hall.html> (consulté le 17 février 2022).
- Gouvernement du Canada, « Surveillance de la rage », 14 février 2018, <https://www.canada.ca/fr/sante-publique/services/maladies/rage/surveillance.html> (consulté le 3 février 2022).
- Grant, Teresa, Ignacio Ramos Gay et Claudia Alonso Recarte (dir.), dossier « Real Animals on the Stage », *Studies in Theatre and Performance*, vol. 38, n° 2, 2018.

- Guattari, Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1989.
- Hage, Ghassan, *Is Racism an Environmental Threat ?*, Malden, Polity Press, coll. « Debating Race », 2017.
- Haraway, Donna, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003.
- Haraway, Donna, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Posthumanities », 2008.
- Haudricourt, André-Georges, « Domestication des animaux, culture des plantes et traitement d'autrui », *L'Homme*, vol. 2, n° 1, 1962, p. 40-50.
- Hébert, Bertrand et Pat Laprade, *Mad Dog. The Maurice Vachon Story*, Toronto, ECW Press, 2017.
- Heidegger, Martin, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1992.
- Hénault, Michel et Hélène Jolicoeur, *Les loups au Québec. Meutes et mystères*, Québec, Société de la faune et des parcs du Québec, 2003.
- Herzogenrath, Bernd (dir.), *Deleuze | Guattari & Ecology*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009
- Howes, David, « Introduction », dans David Howes (dir.), *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, New York, Routledge, coll. « Sensory Formations Series », 2005, p. 1-17.
- Hribal, Jason, *Fear of the Animal Planet. The Hidden History of Animal Resistance*, Oakland, AK Press, 2011.
- Hsu, Kevin J. et J. Michael Bailey, « The “Furry” Phenomenon: Characterizing Sexual Orientation, Sexual Motivation, and Erotic Target Identity Inversions in Male Furies », *Archives of Sexual Behavior*, n° 48, 2019, p. 1349-1369.
- Hugo, Victor, *Cromwell* (« Préface »), Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- Hurley, Erin, *De l'Expo 67 à Céline Dion. Essai sur la performance nationale* (trad. d'Anne-Marie Regimbald), Montréal, Note bene, coll. « Études culturelles », 2017.
- Jubenville, Yves, « Les âges du théâtre québécois. Périodisation et temporalités en histoire du théâtre », *Revue d'historiographie du théâtre*, n° 6, mai 2021, p. 12-28.
- Jubenville, Yves, « La vie en reste. Sur quelques exemples de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Chaurette, Tremblay) », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Volume 2 : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 43-60.

- Kim, Claire Jean, *Dangerous Crossings. Race, Species, and Nature in a Multicultural Age*, New York, Cambridge University Press, 2015.
- Knowles, Ric (dir.), dossier « Interspecies Performance », *Theatre Journal*, vol. 65, n° 3, octobre 2013.
- L'Hérault, Pierre, *L'assemblée pensante. Chroniques théâtrales, 1994-2007*, textes réunis, présentés et édités par Sylvain Lavoie, Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge, Québec, Nota bene, « Nouveaux essais Spirale », 2009.
- L'Hérault, Pierre, « Le spectateur fatigué », *Spirale*, n° 208, mai-juin 2006, p. 21-22.
- L'Hérault, Pierre, « (Dé)libérer », *Spirale*, n° 182, janvier-février 2002, p. 46-47.
- L'Hérault, Pierre, « L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977 », dans Betty Bednarski et Irène Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal / Halifax, XYZ éditeur / Dalhousie French Studies, coll. « Documents », 1997, p. 151-167.
- L'Hérault, Pierre, « Le “métissage” culturel », *Vice versa*, vol. 2, n° 3, mars-avril 1985, p. 15-16.
- Labbé, Jérôme, « Denis Coderre ne fera pas campagne contre les pitbulls cette année », Radio-Canada, 27 septembre 2021, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1827367/ensemble-montreal-plateforme-electorale-reglementation-animale> (consulté le 30 janvier 2022).
- La Meute, « La Tanière », 2005, <https://www.lameute-officiel.org/la-taniere> (consulté le 6 septembre 2017).
- Lafon, Dominique, « Entre Cassandre et Clytemnestre. Le théâtre québécois, 1970-90 », *Theatre Research International*, vol. 17, n° 3, automne 1992, p. 236-245.
- Lalonde, Catherine, « Être sur scène comme un chien », *Le Devoir*, 20 octobre 2018, <https://www.ledevoir.com/culture/danse/539441/fleau-etre-sur-scene-comme-un-chien> (consulté le 31 janvier 2023).
- Langley, Ricky L., « Human Fatalities Resulting from Dog Attacks in the United States, 1979-2005 », *Wilderness and Environmental Medicine*, n° 20, 2009, p. 19-25.
- Latour, Bruno, « From Realpolitik to Dingpolitik, or How to Make Things Public », dans Bruno Latour et Peter Weibel (dir.), *Making Things*, Cambridge, The MIT Press, 2005, p. 4-31.
- Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 1991.
- Laugrand, Frédéric et Yarich Oosten, « Canicide and Healing. The Position of the Dog in the Inuit Culture of the Canadian Arctic », *Anthropos*, n° 97, 2002, p. 89-105.

- Lavoie, Sylvain, « Du regard tragique à la langue de pierre », dans Alessandra Ferraro et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Interférences. Autour de Pierre L'Hérault*, Udine, Forum, coll. « Études du Centre de Culture Canadienne », n° 4, 2010, p. 61-73.
- Leach, Edmund, « Anthropological Aspects of Language. Animal Categories and Verbal Abuse », dans Eric H. Lenneberg (dir.), *New Directions In the Study of Language*, Cambridge, MIT Press, 1964, p. 23-63.
- Leclerc, Jean et Jacques Tarrête, « Domestication », dans André Leroi-Gourhan (dir.), *Dictionnaire de la préhistoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 312.
- Lemonier, Marc, *Animaux people. Nos stars préférées*, Chamalières, Artémis, 2017.
- Leroux, Louis Patrick, « Brigitte avant Haentjens. Un engagement artistique en Ontario français », *L'Annuaire théâtral*, n° 61, printemps 2017, p. 15-41.
- Leroux, Louis Patrick, « De la langue au corps. L'inscription et discours du "vrai" dans le corps performant d'Aurore, l'enfant martyre à Dave St-Pierre », dans *Le jeu des positions. Discours dans le théâtre québécois* (sous la dir. d'Hervé Guay et Louis Patrick Leroux), Montréal, Nota Bene, coll. « Séminaires », 2014, p. 31-78.
- Lesage, Marie-Christine, « Archipels de mémoire. L'œuvre de Daniel Danis », *Jeu*, n° 78, 1996, p. 79-89.
- Lestel Dominique, *L'animalité. Essai sur le statut de l'humain*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2007.
- Levasseur, Jean, « La réception de la littérature acadienne au Québec depuis 1970 », dans Gérard Beaulieu et Fernand Harvey (dir.), *Les relation entre le Québec et l'Acadie, 1880-2000. De la tradition à la modernité*, Sainte-Foy / Moncton, Éditions de l'IQRC / Éditions d'Acadie, 2000, p. 237-259.
- Lévesque, Robert, « Dans les yeux d'un chien », *Le Devoir*, 12 avril 1991, p. B6.
- Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 2021 [1962].
- Lévi-Strauss, Claude, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2017 [1962].
- Lévi-Strauss, Claude, « Finale », dans *Mythologiques IV. L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 559-621.
- Lévi-Strauss, Claude, « Philosophie et anthropologie », *Cahiers de philosophie*, n° 1, 1966, p. 47-56.

- Lippit, Akira Mizuta, *Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- Maniglier, Patrice, « Des us et des signes. Lévi-Strauss : philosophie pratique », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 1, 2005, p. 47-56.
- Martin, Isabelle, *L'animal sur les planches au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2007.
- Merchant, Carolyn, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, New York, Harper & Row, 1980.
- Michaud, Ginette, « Sur une note serpentine », *Lignes*, n° 28, 2009, p. 108-145.
- Michaud, Ginette, « Pierre L'Hérault, la plus douce autorité », *Spirale*, n° 219, mars-avril 2008, p. 6-7.
- Michaux, Henri, *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963 [1938].
- Molière, *L'impromptu de Versailles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus classiques », 2006.
- Monestier, Martin, *Les animaux célèbres. Histoire encyclopédique, insolite et bizarre, des origines à nos jours*, Paris, Le cherche midi, coll. « Documents », 2008.
- Moriceau, Jean-Marc, *Histoire du méchant loup. 3 000 attaques sur l'homme en France, XV^e – XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2007.
- Moriceau, Jean-Marc, *Le loup en questions. Fantôme et réalité*, Paris, Buchet-Chastel, coll. « Sur le vif », 2015.
- Mowat, Farley, *Never Cry Wolf*, Toronto, McClelland and Stewart, 2^e édition, 1973 [1963].
- Nadeau, Jean-François, « “Riel, notre frère, est mort” », *Le Devoir*, 15 avril 2016, <https://www.ledevoir.com/societe/468317/riel-notre-frere-est-mort> (consulté le 30 décembre 2021).
- Nardout-Lafarge, Élisabeth, « Pierre L'Hérault, de l'hétérogène au transculturel. Jalons pour un itinéraire intellectuel », colloque *Il Canada visto dal Friuli: realizzazioni, prospettive e progetti*, Udine, 23-25 octobre 2018.
- Nardout-Lafarge, Élisabeth, « Archipels de Réjean Ducharme », dans Alessandra Ferraro (dir.), *Altérité et insularité. Relations croisées dans les cultures francophones / Alterità e insularità. Relazioni incrociate nelle culture francofone*, Udine, Forum, 2005, p. 115-124.
- Naugrette, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, 2^e édition, Paris, Nathan, coll. « Fac. Arts du spectacle », 2000.

- Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Le livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1994.
- Noël, Jean-Philippe, *Ces animaux qui font l'histoire. 50 aventures d'animaux célèbres*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2017.
- Nolette, Nicole, « Un théâtre en trois D dans l'Ouest canadien. A 3D Theatre in the Canadian West », *Tangence*, n° 117, 2018, p. 59-82.
- Nolette, Nicole, *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Regards sur la traduction », 2015.
- Nutting, Stéphanie, « L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale », *L'Annuaire théâtral*, n° 50-51, 2011-2012, p. 155-169.
- Nutting, Stéphanie, *Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989*, Lewiston, E. Mellen Press, coll. « Canadian Studies », 2000.
- O'Neill-Karch, Mariel, « Préface », dans Jean Marc Dalpé, *Le chien*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2003, p. 7-19.
- O'Neill-Karch, Mariel, *Théâtre franco-ontarien. Espaces ludiques*, Vanier, L'Interligne, 1992.
- Organisation mondiale de la santé, « Rage », 19 janvier 2023, <https://www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/rabies> (consulté le 3 février 2023).
- Orozco, Lourdes et Jennifer Parker-Starbuck, *Performing Animality. Animals in Performance Practices*, Londres, Palgrave MacMillan, 2015.
- Orozco, Lourdes, *Theatre & Animals*, Londres, Palgrave Macmillan, coll. « Theatre& », 2013.
- Papachristos, Katherine, « Le regard comme point de vue narratif dans le théâtre de Daniel Danis », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Volume 2 : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 199-213.
- Pastoureau, Michel, *Les animaux célèbres*, Paris, Arléa, coll. « Arléa-Poche », 2008.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 3^e édition, 2002.
- Péloquin, Tristan, « 1034 \$ d'amende à un itinérant », *La Presse*, 23 août 2017, <https://www.lapresse.ca/actualites/montreal/201708/22/01-5126741-pitbull-1034-damende-a-un-itinerant.php> (consulté le 30 janvier 2022).
- Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 2000 [1974].

- Peter Wall Institute for Advanced Studies (University of British Columbia), *Approaches to the Anthropocene. A Conversation with Philippe Descola and Bruno Latour*, 25 septembre 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=MDeGaYkhVSo> (consulté en février 2017).
- Peterson, Michael, « The Animal Apparatus. From a Theory of Animal Acting to an Ethics of Animal Acts », *TDR. The Drama Review*, vol. 51, n° 1, printemps 2007, p. 33-48.
- Philo, Chris et Chris Wilbert (dir.), *Animal Spaces, Beastly Places. New Geographies of Human-Animal Relations*, Londres / New York, Routledge, coll. « Critical Geographies », 2000.
- Popovic, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152, 2011, p. 7-38.
- Posthumus, Stéphanie, *La nature et l'écologie chez Lévi-Strauss, Tournier, Serres*, thèse de doctorat, University of Western Ontario, 2003.
- Poupart, Brigitte, *Over My Dead Body*, Montréal, Les films du 3 mars, 2012, 80 min.
- Preciado, Paul B., « Amour dans l'anthropocène », dans *Un appartement sur Uranus. Chroniques de la traversée*, Paris, Grasset, 2019.
- Proulx, Gilles, « La chienne qui sauva Montréal (1647) », *Journal de Montréal*, 15 octobre 2016, <https://www.journaldemontreal.com/2016/10/15/la-chienne-qui-sauva-montreal-1647> (consulté le 9 mars 2021).
- Raber, Karen et Monica Mattfeld (dir.), *Performing Animals. History, Agency, Theater*, University Park, Penn State University Press, 2017.
- Read, Alan (dir.), dossier « On Animals », *Performance Research*, vol. 5, n° 2, 2000.
- Reid, Gregory K., « A Prolegomenon to Comparative Drama in Canada. In Defense of Binary Studies », dans Stratos E. Constantinidis (dir.), *The Comparative Drama Conference Series. Text & Presentation 2005*, vol. 2, Jefferson, McFarland, 2006, p. 66-80.
- Riboulet, Mathieu, *Entre les deux il n'y a rien*, Lagrasse, Verdier, 2015.
- Ridout, Nicholas, « The Animal on Stage », dans *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Theatre and Performance Theory », 2006, p. 96-128.
- Romilly, Jacqueline de, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2014 [1970].
- Roubine, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Nathan, coll. « Lettres sup. », 2002 [1998].

- s.n., « Une loge ou une niche ? », *La Presse*, 10 janvier 2004, section « Arts et spectacles », p. 2.
- Said, Edward W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978.
- Saint-Pierre, Christian, « Des chiens et des hommes », *Jeu*, n° 130.1, 2009, p. 88-93.
- Salazar Sutil, Nicolas (dir.), dossier « Turning Animal », *Performance Research*, vol. 22, n° 2, 2017.
- Sauvagnargues, Anne, « Deleuze. De l'animal à l'art », dans François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues et Paola Marrati, *La philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2011 [2004].
- Schechner, Richard, *Performance Studies. An Introduction*, 3^e édition, Londres, Routledge, 2013.
- Schechner, Richard, *Between Theater & Anthropology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1985.
- Sermon, Julie, *Morts ou vifs. Pour une écologie des arts vivants*, Paris, B42, coll. « Culture », 2021.
- Serpell, James, « From Paragon to Pariah. Some Reflections on Dogs », dans James Serpell (dir.), *The Domestic Dog. Its Evolution, Behavior, and Interactions with People*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 246-256.
- Serres, Michel, *Le contrat naturel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1992.
- Sethna, Christabelle, « Alpha Dogs In the Trump Era », *The Conversation*, 7 novembre 2019, <https://theconversation.com/alpha-dogs-in-the-trump-era-126317> (consulté le 12 décembre 2022).
- Shakespeare, William, *Richard III*, Londres, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2009.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, New York, Modern Library, coll. « RSC Shakespeare », 2008.
- Simard, Majella, « Des années de croissance au temps des incertitudes. Les petites localités québécoises au XX^e siècle », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 50, n° 141, décembre 2006, p. 421-432.
- Simon, Anne, *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, coll. « Tête nue », 2021.
- Spiegel, Marjorie, *The Dreaded Comparison. Human and Animal Slavery*, New York, Mirror Books, 1989.

- Statistique Canada, « Un Canada de plus en plus urbain », 17 mai 2018, <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/11-630-x/11-630-x2015004-fra.htm> (consulté le 22 février 2022).
- Szarycz, Gregory S., « The Representation of Animal Actors. Theorizing Performance and Performativity in the Animal Kingdom », dans Nik Taylor et Tania Signal (dir.), *Theorizing Animals. Re-Thinking Humanimal Relations*, Leiden / Boston, Brill, coll. « Human-Animal Studies », 2011, p. 149-173.
- Taylor, Nik, « Animals, Mess, Method. Post-Humanism, Sociology and Animal Studies », dans Lynda Birke et Jo Hockenhull (dir.), *Crossing Boundaries. Investigating Human-Animal Relationships*, Leyde, Brill, coll. « Human-Animal Studies », 2012, p. 37-50.
- Tembeck, Tamar, « Performer le réel. Mise en scène et réception du corps souffrant », *Jeu*, n° 135, 2010, p. 42-48.
- Thomas, Keith, *Man and the Natural World. Changing Attitudes in England, 1500-1800*, Londres, Penguin, 1991.
- Tim Ingold, « Introduction », dans *What is an Animal?* (sous la dir. de Tim Ingold), Londres, Unwin Hyman, 1988, p. 1-16.
- Tremblay, Jacinthe, « Les parcs à chiens, une histoire d'humains », *L'actualité*, 24 juillet 2010, <https://lactualite.com/societe/les-parcs-a-chiens-une-histoire-dhumains/> (consulté le 10 février 2022).
- Tremblay, Larry, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Territoires », 2005 [1995].
- Tremblay, Michel, *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac, 1992.
- Tremblay, Odile-Marie, *Le déboisement*, Montréal, Éditions du Noroît, 2020.
- Tuan, Yi-Fu, *Dominance & Affection. The Making of Pets*, New Haven, Yale University Press, 1984.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Belin sup. Lettres », 1996 [1977].
- Uexküll, Jakob von, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2010
- Vachon, Maurice « Mad Dog » et Louis Chantigny, *Une vie de chien dans un monde de fous*, Montréal, Guérin, coll. « Biographie », 2013.

- Vaillancourt, Yves, « The Quebec Model of Social Policy, Past and Present », dans Anne Westhues and Brian Wharf (dir.), *Canadian Social Policy Issues and Perspectives*, 5^e édition, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2021, p. 115-144.
- Vaïs, Michel, « Ah, l'AnimAl ! », *Jeu*, n° 132, 2009, p. 134-137.
- Vignol, Christian, *Les animaux les plus célèbres*, Paris, Jourdan, 2016.
- Villeneuve, Marie, « Animaux : apprivoiser le chien et le grillon », *Voir*, 1^{er} mars 2016, <https://voir.ca/scene/2016/03/01/animaux-apprivoiser-le-chien-et-le-grillon/> (consulté le 8 mars 2016).
- Viveiros de Castro, Eduardo, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « MétaphysiqueS », 2009.
- Wagner, Roy, *Coyote Anthropology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2010.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1993 [1922].
- Wolfe, Cary, *What Is Posthumanism ?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Posthumanities », 2010.