

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 84

Number 1 *Littératures francophones et environnement*
: espaces, espèces et territoire

Article 8

6-1-2015

L'animal : agent du biopouvoir dans l'imaginaire postcolonial Alain Cyr Pangop Kameni et Hervé Tchumkam

Alain Cyr Pangop Kameni
Université de Dschang

Hervé Tchumkam
Southern Methodist University

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>

 Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Pangop Kameni, Alain Cyr and Tchumkam, Hervé (2015) "L'animal : agent du biopouvoir dans l'imaginaire postcolonial Alain Cyr Pangop Kameni et Hervé Tchumkam," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 84 : No. 1 , Article 8. Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol84/iss1/8>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Alain Cyr PANGOP KAMENI

Université de Dschang

Hervé TCHUMKAM

Southern Methodist University

L'animal : agent du biopouvoir dans l'imaginaire postcolonial

Résumé : Le présent article interroge, au-delà et en contrepoint du « *postcolonial exotic* » au sens où l'entend Graham Huggan, le statut de l'animal en tant qu'agent principal du biopouvoir tel que pris en charge par les œuvres littéraires postcoloniales. Il met en exergue les mécanismes du rapport homme/animal dans le jeu de pouvoir à l'œuvre dans les textes de fiction, mais parvient surtout à montrer comment la figure de la bête, au centre de la lutte politique et du conflit social, complexifie le principe du « Surveiller et punir ». L'ultime objectif de cette réflexion est de montrer, au moyen d'une lecture croisée entre roman et théâtre, que la présence des animaux et les rôles qui leur sont attribués dans l'imaginaire postcolonial contemporain s'articulent autour de méthodes de contrôle des citoyens par les pouvoirs politiques.

Animal, biopouvoir, conflit politique, Histoire, imaginaire postcolonial

Introduction

On note à l'intérieur de la fiction africaine un intérêt grandissant pour l'animal dont les représentations prennent maintes formes et, en tant que telles, infléchissent parfois considérablement l'intrigue. Ce phénomène est d'autant plus intéressant que l'animal, dès lors, acquiert le rôle de personnage central autour duquel se construit le parcours narratif. S'il n'est pas narrateur dans les fictions que nous étudions, il joue cependant un rôle primordial en ce sens que sa présence modifie l'histoire racontée qui elle-même perdrait sa valeur si elle se construisait autour d'un personnage autre que l'animal. Mais, de façon encore plus intéressante, nous avons remarqué que si la présence de l'animal a fini par acquérir droit de cité dans les études littéraires, les travaux qui s'y rapportent semblent se limiter aux représentations de l'animal, sa figure oscillant entre personnages anthropomorphiques et bêtes. Or, il nous semble pertinent, dans la suite d'une telle logique, de s'interroger sur le statut de l'animal en

tant qu'agent principal du biopouvoir, par-delà le prisme déformant du « *postcolonial exotic* » (Huggan, 2001). Ainsi, la présence de l'animal dans le texte postcolonial nous intéresse non seulement en tant que ces textes mettent en scène des animaux, mais aussi dans la mesure où la figure de l'animal peut être métaphoriquement charriée par les représentations des personnages anthropomorphiques pour caractériser le rapport au corps dans les jeux de pouvoir. Notre thèse est que la présence des animaux et les rôles qui leur sont attribués dans l'imaginaire postcolonial contemporain s'articulent autour de méthodes de contrôle des citoyens par les pouvoirs politiques. Les mécanismes de biopouvoir à l'œuvre dans les textes de fiction que nous allons analyser, au point de rencontre entre le roman et le théâtre, permettent de remonter à l'identification de l'homme à l'animal depuis le dix-neuvième siècle français. Sous ce rapport, le postulat général est que l'irruption de l'animal dans la fiction postcoloniale répond en creux, lorsqu'elle ne la prolonge pas tout simplement, à la hantise d'une représentation d'un Autre prétendument « inférieur », auquel l'attribution des statuts d'animaux permet le contrôle et l'asservissement par les détenteurs de pouvoir. Autrement dit, si l'animal devient agent de biopouvoir dans certains textes de fiction romanesque et théâtrale en postcolonie, c'est que la stratégie poétique inverse simplement les données de l'équation en substituant au pouvoir colonial de multiples instances de contrôle et de subjugation post-coloniaux.

Construction de la bêtise humaine incarnée

Commençons par le cas de la nouvelle de Mérimée, *Carmen*. Carmen est en effet prise en charge par l'énoncé sous un modèle dont la saturation symbolique débouche sur une hypersexualisation de la bohémienne. Du coup, il s'ensuit une appropriation du sujet par la voie narrative. Carmen, pour le narrateur, devient « ma bohémienne »,

une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d'abord, mais qu'on ne pouvait oublier. Ses yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n'ai trouvée depuis à aucun regard humain. Œil de bohémien, œil de loup, c'est un dicton espagnol qui dénote une bonne observation (Mérimée, 1927 : 46).

L'accumulation des adjectifs « étrange » et « sauvage » pour caractériser la beauté de la bohémienne est renforcée par une focalisation sur les yeux (le regard regardé), elle-même marquée par un oxymore, « voluptueuse et farouche ». La conclusion, qui procède par une métaphore animale (l'œil du bohémien assimilé à l'œil du loup), relègue en effet la bohémienne à une espèce davantage proche de l'animal que de l'humain. Le narrateur rapproche ainsi la bohémienne de l'animal, du point de vue corporel, pour mieux la marginaliser en lui attribuant des pratiques inhabituelles. Carmen devient non seulement une magicienne intégrale : « Aussi je priai la jolie sorcière de me permettre de l'accompagner à son domicile » (*ibid.*), mais également une voleuse : « Le pire fut qu'en me déshabillant, je m'aperçus que ma montre me manquait » (*ibid.* : 48). Dans la description suivante, « Elle avait un jupon rouge [...], et de souliers mignons de maroquin rouge attachés avec des rubans couleur de feu. Elle écartait sa mantille afin de montrer ses épaules et un gros bouquet de cassis qui sortait de sa chemise » (*ibid.* : 55), la répétition de l'adjectif rouge et de l'adjectif noir miment l'érotisme et la mort, et en tant que tels, peuvent préfigurer le destin de la bohémienne.

Lorsque le premier narrateur de la nouvelle rencontre Carmen, ses soupçons sur l'origine de la fille « à la beauté sauvage et étrange » l'autorisent à affirmer d'abord qu'elle est Andalouse, puis juive. Ensuite, au fur et à mesure que la nouvelle se développe, la figure du Noir s'y ajoute et apparaît avec des termes évaluatifs encore plus négatifs, qu'il s'agisse des mots de Carmen : « Le diable n'est pas toujours noir » (*ibid.* : 69), ou de la description de Garcia, l'acolyte de Don José, qui mourra par la lame de celui-ci : « Je vis Garcia le Borgne ; c'était bien le plus vilain que la Bohême ait nourri : noir de peau et plus noir d'âme » (*ibid.* : 78). La présence des trois figures marginales que constituent la bohémienne, la juive et la noire atteste bien d'une hiérarchisation dans le regard français. Hiérarchisation que confirment les analyses de Hans-Jürgen Lüsebrink lorsqu'il note que

[I]es grandes expositions établissent, en effet, de manière à la fois visuelle et cognitive, une hiérarchie extrêmement nette et différenciée entre les « races » et les cultures du globe, plaçant d'un côté – celui du progrès et de la modernité – les sociétés occidentales les plus avancées, et, de l'autre, les sociétés et cultures « primitives », mais susceptibles d'évolution, incarnées notamment par les sociétés africaines. Les dispositifs des expositions

coloniales et universelles établissent ainsi une claire différence entre « indigènes » et « civilisés » à travers le prisme d'une perception foncièrement raciale (2002 : 260).

Mais plus intéressante est la construction d'un mythe de l'Autre féminin à partir de ces figures. Des trois figures, nous retiendrons la noire pour poser l'hypothèse qu'il existe en effet des analogies entre la représentation de la femme noire en animal dans *Carmen* de Mérimée et la présence spectrale de la « Vénus Hottentote¹ » dans *53 cm* de Bessora. Si l'on peut dire qu'il s'agit dans les deux cas de « surveiller et punir » le corps à la fois attirant et répugnant de l'Autre, il reste que la mobilité de la prostituée dans la France du XIX^e siècle, de même que son caractère institutionnel, demeurent des caractéristiques qui échappent à la femme colonisée en général.

Les pérégrinations de Saartjie Baartman, mieux connue sous le nom de la « Vénus Hottentote », exemplifient cette thèse. Cette femme sud-africaine, dont les restes ont été exposés au musée de l'Homme à Paris, l'avait d'abord été, de son vivant, dans des salles de spectacle à Paris et à Londres, tel un animal. À sa mort, Alain Cuvier et George Montandon, deux naturalistes français, avaient disséqué son corps pour établir une différence entre les femmes noires et les autres femmes sur la base d'une prétendue « sexualité primitive », caractérisée dans ce cas par une protubérance des organes génitaux et des fesses. Le roman de Bessora, par ailleurs dédié à Saartjie Baartman, est une remarquable mise en fiction métaphorique du statut de l'immigré africain en France. Le retour obsédant de la Vénus Hottentote, ajouté aux allégations de similarité avec l'animal qui motivent et, d'une certaine manière justifient l'exhibition de son corps de l'Angleterre à la France comme, à sa mort, la dissection de ses organes génitaux, fusionnent pour mettre en lumière, tout comme dans *Carmen* de Mérimée, la place qu'occupe l'homme animal dans la conscience française depuis « Des Cannibales » de Montaigne.

Toujours sur le plan d'une représentation du jeu de pouvoir entre la France et ses anciennes métropoles, Driss Chraïbi se sert aussi d'une métaphore animale pour dépeindre les conditions de vie des exilés en France dans *Les boucs*. Ce roman met en scène Yalann

¹ Une femme originaire d'Afrique du Sud, déportée de son pays et exposée, en raison de ses difformités morphologiques, dans des salles à Paris et à Londres au XIX^e siècle. À ce sujet, on peut lire : Gérard Badou (2002) et Tracy Denean Sharpley-Whiting (1999).

Waldick, le personnage principal dont le départ est motivé par son entretien à Bône avec un prêtre blanc. L'enfant vendra le dernier bouc de la famille pour finalement accéder au statut guère différent de « bouc » en France. La fiction de la migration semble jouer sur ces corps, en les plaçant de façon à construire une circularité à retour improductif et stérile. Yalann Waldick fait vendre le bouc pour s'envoler vers l'« Eldorado » français d'où il revient avec les attributs de l'animal dont il s'était séparé à son départ. On pourrait dire que le jeu entre l'animal et l'homme obéit aux principes d'une réincarnation symbolique de l'animal en l'homme héros du roman. Les conditions de (sur)vie des immigrés sont exposées avec une rare violence, comme l'atteste le passage qui suit et dans lequel on peut voir que l'immigré est en situation régressive de l'humain vers l'animal : « Ses souris ? Raus en avait pourchassé et écorché quatorze. Et un couple de rats. Certainement pas pour le chat. Un estomac de bicot digère les souris et les rats » (Chraïbi, 1955 : 17). De même, les paramètres de l'existence des immigrés sont d'autant éprouvants que ces derniers atteignent le stade de la négation de l'amour, amour « dont les bases étaient le coït, la faim, les détresses mentales – et sept condamnations de droit commun » (*ibid.* : 21). On peut légitimement comprendre qu'avec *Les boucs* la notion de racisme se trouve redéfinie. Elle n'engage plus la couleur de la peau ou la race mais d'autres critères définis par le « centre » qui ne ménage aucun effort pour répudier tous les immigrés de la périphérie². Le pays étranger se donne ainsi à voir comme une vaste prison, un camp, pour reprendre la pensée de Giorgio Agamben : « Le camp est l'espace qui s'ouvre quand l'État d'Exception commence à devenir la règle » (2002a : 49). La prison où est incarcéré Yalann Waldick n'est, en effet, rien d'autre que la représentation atomisée de la France dans laquelle le personnage immigré livre incessamment un combat contre la folie et la mort. L'opacité de la société d'accueil repousse les immigrés dans leurs derniers retranchements, et ils franchissent la frontière de la résignation pour survivre au prix des crimes, vols, viols, etc.

Chraïbi réussit, à travers ce roman, un coup de force qui charrie sa révolte et, par voie de conséquence, la transgression des codes établis et imposés par le pouvoir, instance de contrôle du discours. La terre d'accueil est exposée dans la fiction sous les traits d'un paradis promis et refusé. *Les boucs* constitue le point de rencontre entre décisions ultimes et acceptation de la responsabilité qui en découle.

² À ce sujet, voir Hervé Tchumkam, 2004 : 13.

Biopouvoir, totémisme et mort-à-l'autre

De façon similaire, mais plus directe, *Le jeune homme de sable* de Williams Sassine est une écriture sur les dictatures qui puise son originalité non pas tellement dans l'exposition de la violence politique, mais dans les modalités d'exercice de pouvoir. Le roman s'ouvre sur le rêve du jeune Oumarou, héros du roman et fils d'un respecté député. Le choix de la forme onirique procède par prolepse et l'apparition d'un lion semble annoncer, avant terme, le destin des personnages. La personnification du lion a un sens singulier dans ce roman où la vie politique des Guinéens, représentée par Sassine sous un masque à peine voilé, est tout entière déterminée par l'adhésion ou pas aux idéaux du parti au pouvoir. Mais, au contraire d'un parti politique personnifié par un leader, il s'agit, à un niveau plus avancé, d'une transfiguration de l'homme en animal, le leader pouvant se transformer en ce lion que son pouvoir représente, et que son effigie met en exergue : « Partout sur les murs sont affichées des photos représentant toutes le même homme dans des poses différentes : assis, debout, couché, mais toujours souriant, le bras droit dans la crinière d'un énorme lion menaçant » (Sassine, 1979 : 14-15).

Le jeune homme de sable devient le lieu de la surexposition de la place centrale qu'occupe le corps dans les pratiques d'exercice du pouvoir. « Le Guide » du roman de Williams Sassine semble avoir muté de l'Homme qu'il était au départ – et qu'il reste en dépit de tout – vers l'animal, le lion tel qu'on le voit dans le roman. Dans son rêve, Oumarou voit en effet le dictateur guinéen qui lui apparaît sous les traits d'un gros lion avec une grande crinière. Le sang de Bandia, le serviteur, qui est versé plus tard par le député Abdou comme gage du maintien et de l'ascension dans les arcanes du pouvoir amène le lecteur à noter qu'il y a un franchissement de la ligne. Le corps humain, pour acquérir le pouvoir, semble se transformer en corps mystique. La somme de pratiques occultes qu'on relève dans le roman, présentées sous forme réelle ou par le biais du rêve, atteste de ce que la politique passe du côté du biologique en s'appuyant sur les métamorphoses corporelles d'ordre purement irrationnelles et métaphysiques. Pour parler comme Georges Balandier, on dira que « le corps du souverain est le corps politique » (1985 : 27-28).

À l'échelle de la dramaturgie, Bernard Dadié procède par analepse dans *Les voix dans le vent* pour donner à voir l'évolution de

Nahoubou, ce personnage qui se signale très tôt comme un monstre naissant qui terrorise son entourage et qui assassine son père d'une éraflure de flèche. Afin de réaliser son ambition, à savoir devenir Macadou (roi omnipotent), Nahoubou rend visite au sorcier Bacoulou qui vit retranché au fond d'une grotte, loin du palais. Dans l'ancre du sorcier on note la présence de crocodiles, de gros serpents, de scorpions, des hyènes et surtout le passage d'un cortège de lions devant le mégalomane Nahoubou dont le totem personnel est désormais un serpent : « Tu es devenu serpent, la seule bête qui peut changer de peau » (Dadié, 1970 : 64) Cette projection zoopathique singularise le serpent comme étant un animal avec lequel Nahoubou fait désormais corps. Il y a alors parité entre le pouvoir surnaturel et la puissance de gouverner de Nahoubou devenu roi. « L'hyène vient se coucher aux pieds de Nahoubou » (Dadié, 1970 : 64), comme pour confirmer l'accommodation de la gent animale avec l'exercice du pouvoir politique. Suivant les instructions de Bacoulou, celui-ci accepte de sacrifier sa famille pour dominer l'univers. Sacré roi sous le nom de Nahoubou 1^{er}, il va laisser planer le spectre de la mort au sein de son peuple. Les voix, Vérité et les femmes envahissent le palais pour protester contre la tyrannie du roi. Incidemment, un garde tue un serpent qui traversait la scène. Le Macadou extermine le bourreau du reptile avant d'être foudroyé lui-même par un éclair. Soigné, il estime que les guérisseurs sont plus puissants que lui et décide de les éliminer. Finalement, c'est le courtisan Kablan qui, en tuant un autre serpent, signe l'acte de décès de Nahoubou 1^{er}, entraîné au royaume des morts, des fantômes et des voix.

Dadié confère ainsi à ses personnages une identité métaphysique. En effet, Nahoubou 1^{er}, dès la naissance, est influencé par une force (abstraite, démoniaque ou même bestiale) qui le pousse à vouloir dominer tout son entourage. L'action se noue lorsqu'il assassine son père et ambitionne de devenir Macadou, maître omnipotent, roi tyran. Pour cela, Nahoubou doit recourir à des forces surnaturelles pour surmonter les obstacles qui se dressent entre lui et l'objet de sa quête : le pouvoir. À l'image de Chaka dans *Le Zulu* de Tchicaya u tam'si, Nahoubou part d'un manque de pouvoir pour finalement accéder à un pouvoir total. Rien ne l'arrête. Par rapport aux autres humains, il est le Macadou, c'est-à-dire le maître de l'univers qui « *partage le destin des dieux, parce qu'il est Dieu sur terre* » (1977 : 84 ; l'auteur souligne). Sa biographie s'inscrit allègrement dans le bestiaire : « Je descends du dieu kaïman » (1977 : 76). Peut-être de ce caïman à qui, dans *Le respect des morts* d'Amadou Koné, on

livre en holocauste une jeune fille pour calmer le courroux des dieux. De plus, le sorcier Bacoulou semble n'être détenteur d'un pouvoir maléfique capable d'infléchir la courbe du destin des hommes que parce qu'il cohabite avec les animaux sauvages, en marge de l'espace social.

L'horreur du biopouvoir se trouve donc, non pas tant être le fait de « donner la mort », mais précisément l'exposition du corps, son contrôle et la somme des conditions de sa survie. L'on comprend alors pourquoi mystique et politique cohabitent dans ces textes, comme le montrent Williams Sassine ou Dadié, et suivant l'analyse de Georges Balandier :

Toutes les pratiques rituelles et cérémonielles présidant à l'investiture ont pour fonction d'opérer [une] transfiguration, d'effectuer les inscriptions manifestant le changement d'état. Seule l'initiation [...] peut faire mourir la forme humaine et faire naître la forme symbolique et imaginaire – ou mystique selon notre ancien langage politique (1985 : 41).

De même qu'il est légitime de s'interroger sur le statut symbolique de l'animal comme agent du biopouvoir, il est également intéressant d'analyser les confrontations directes entre animaux et être humains.

Animal domestique vs homme sauvage

Le roman de Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse* se démarque de ceux de Bessora, Sassine et Chraïbi sur le plan des formes et des significations de la présence de l'animal. Dans ce texte, qui raconte les combats de l'esclave anonyme entre vie et trépas dans la plantation d'où il essaie de s'échapper, Chamoiseau s'inspire de l'histoire réelle pour donner à réfléchir sur la nature et la signification profonde de la domestication des animaux. La relation du maître à l'esclave constitue le point nodal de *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau. Ce roman donne à lire les turpitudes d'un vieil esclave qui, après plusieurs années de silence et de soumission, se décide à briser les chaînes de la passivité. Du coup, le parcours narratif s'inscrit dans une véritable esthétique du refus du *magister dixit*. La stratification des acteurs dans la fiction s'impose : tandis que le maître et l'esclave entretiennent une relation verticale, le contrôle des esclaves insère

les chiens entre leurs maîtres et ces derniers. En d'autres termes, le chien bénéficierait d'attributs plus humains que les esclaves. Les rapports de pouvoir dévoilent ici le paradoxe de la barbarie cachée et l'instrumentalisation de l'animal, de la « domesticité ». La bête sauvage n'est plus apprivoisée pour tenir simplement compagnie à l'homme, pour travailler ou pour des besoins de spectacles de cirques, mais pour traquer une espèce humaine ravalée au rang des bêtes. Dans ce cas précis on peut remettre en question le concept d'« animal domestique », car un *Johnny, chien méchant* (Emmanuel Dongala, 2002), dressé pour la chasse à l'homme, est-il encore ami ou proche de l'homme ? Nuançons la question. Le vieil esclave ainsi pourchassé peut-il conserver son statut d'être humain ?

Un détour par la philosophie s'impose ici pour élucider notre postulat herméneutique. L'opposition maître-esclave renvoie chez Hegel à un schéma bien précis dans *La phénoménologie de l'esprit*. Ce schéma s'articule autour de la domination, la servitude et la reconnaissance. Comme le souligne Yann Moulier-Boutang, le rapport entre le maître et l'esclave se présente ainsi chez Hegel : « les esclaves se révoltent car ils veulent un maître ou devenir maîtres eux-mêmes. La dialectique de la lutte pour la reconnaissance semble être que l'esclave désire le désir du maître » (2001 : 48). Or, vue sous un autre angle, cette relation est discutable dans la mesure où, si l'esclave veut fuir ou être libre, c'est bien qu'il ne désire pas le maître. Le désir de l'esclave signifierait simplement l'anéantissement, la mort de la conscience et du désir de liberté dans le travail, ce qui constitue le point de fracture entre Hegel et Alexandre Kojève. Pour Kojève, la phénoménologie est d'abord et avant tout une anthropologie philosophique dont le thème est l'homme en tant que réel dans l'Histoire. Elle dépasse les cadres d'une théorie de la connaissance pour s'intéresser aux différents possibles humains, allant du cognitif à l'affectif par l'actif, pour ne citer que ceux-la. Kojève avance à plusieurs niveaux les propositions de Hegel et substitue l'« esprit », dont parle ce dernier, par l'« essence intégrale de l'homme ». Si, chez Hegel, l'esprit se connaît comme esprit en tant que « Tout », chez Kojève l'esprit devient le mouvement universel dans lequel l'homme se bat pour la reconnaissance. D'où selon lui, « le Temps, c'est l'homme lui-même » (Kojève, 1976 : 384).

On a donc une conception fondamentalement différente de la temporalité. L'expérience du temps est, dans un cas, une donnée

purement abstraite et, dans l'autre, elle s'applique à une donnée véritablement matérielle. Ce dernier résout le problème de la négativité du désir en proposant une réutilisation de la pensée hégélienne dans la perspective de Marx. L'esclave, qui a reconnu le désir de l'Autre sans pouvoir être reconnu par ce dernier, est contraint à travailler pour cet Autre. De cette manière, en travaillant pour l'Autre, l'esclave arrive à surmonter ses instincts. Il transforme la nature non plus en suivant le désir animal, mais en fonction d'une idée qui vise à la transformation. L'esclave parvient ainsi, par le travail, à se libérer. La conclusion de Kojève est sans appel : « Là où il y a travail, il y a donc nécessairement changement, progrès, évolution historique » (Kojève, 1976 : 34). Et bien que le commentateur de Hegel ne parle pas des méfaits du travail, la direction vers laquelle il oriente le rapport maître et esclave est fort intéressante.

La dialectique que proposait Hegel est à la fois doublement inscrite et dépassée par les instances de la fiction. Elle est inscrite en ce sens que le leurre de l'esclave est le point de départ de la domination. Seulement, la position hégélienne selon laquelle le refus de l'esclave s'explique par le fait que ce dernier a le même désir que le maître ne se vérifie pas dans le roman de Chamoiseau. S'y trouve un autre schéma, et probablement le plus réel de cette instance de domination qu'est l'esclavage, schéma que nous allons tenter d'élucider. L'esclave n'a pas de nom, et a au mieux un nom dérisoire, comme par exemple « Fafa » ou « Vieux Sirop » (Chamoiseau, 1997 : 106). Cependant, sa trajectoire modifie le schéma hégélien. La tentative de fuite du vieil esclave est une surprise pour le maître en raison de son silence et de son mutisme qui le rendaient imprévisible, et donc incontrôlable d'avance. Avec Hegel, on peut proposer le schéma suivant : le maître désire l'esclave – l'esclave désire le maître – il dit « oui » et travaille pour le maître. Avec Chamoiseau, les tendances s'inversent et aboutissent à peu près au schéma a-dialectique suivant : le maître désire l'esclave – l'esclave dit « non » et reste indifférent – la peur du maître et le « non » du maître au « non » de l'esclave – l'explosion du rapport, par le recours à la force et non plus sous la pulsion de quelque désir. Au final, le roman de Chamoiseau se termine dans un rapport de renversement des valeurs : le maître pleure ; il n'est plus le maître. L'esclave l'a défié via le chien lancé à sa traque. En effet, le propriétaire de cette plantation tenait les esclaves, les « disciplinait »

et n'hésitait pas à lancer son chien, nommé le « molosse » par le narrateur. En fusionnant littéralement avec la nature (la forêt, l'eau) pour échapper au chien qui le poursuit, l'esclave signe donc symboliquement l'échec de la stratégie de contrôle et, dès lors, du pouvoir du maître. De l'animal de travail qu'il était en tant qu'esclave, il affirme son humanité face à l'animal (chien) du maître, du reste bien mieux traité que les esclaves : il décide de mourir libre, plutôt que comme captif. Les différents traitements de l'homme animalisé dont fait état la présente étude pourraient bien rejoindre les vues de Jacques Derrida dans *L'animal que donc je suis* (2006), mais aussi celles de Giorgio Agamben ou d'Achille Mbembe sur le pouvoir de vie et de mort³. Tout se passe en effet comme si le conflit majeur de notre époque se situerait entre l'animalité et l'humanité de l'homme. Suivant Giorgio Agamben (2002b), on pourrait donc dire que c'est une impression de défaut d'humanité ou alors de ce que nous appellerions ici une insuffisance chronique d'humanité qui pousse les potentats politiques d'Afrique postcoloniale, comme jadis leurs maîtres coloniaux et esclavagistes, à réduire « l'autre » en animal à abattre. Ainsi, attribuer un statut à l'animal dans l'imaginaire postcolonial relève d'autant plus d'une gageure que les modalités de la hiérarchie que ce statut introduirait sont désactivées par la perméabilité des frontières et la potentielle mobilité de leurs valeurs axiologiques. En clair, l'animal n'est supérieur à l'humain que quand il s'agit de la réincarnation bestiale du souverain, mais il demeure vulnérable lorsqu'il représente ce totem qu'on ne peut pas ne pas tuer, pour parodier Jacques Derrida (2006). Il devient donc on ne peut plus clair qu'ainsi que l'avait déjà Horkheimer, « l'homme a de l'animal un savoir ; l'animal, lui, souffre de l'homme, c'est tout. L'impossibilité d'inverser la relation qui énonce la structure du monde fournit en même temps la formule de l'injustice à laquelle elle se plie » (1993 : 8).

Conclusion

On le voit, qu'il soit domestique, totem ou chasseur d'homme, l'animal a une fonction sociale, mystique et politique. Qu'il prenne la forme d'homme ou de bête, l'animal, en regard de l'imaginaire postcolonial, occupe une place et une fonction hautement symboliques dans les instances énonciatives. L'on constate ainsi au final que la mission principale de l'animal dans les fictions analysées,

³ Voir Achille Mbembe (2004) : 151-192.

qu'il s'agisse de la métaphorisation de sa présence ou d'une surveillance explicite des « autres » tel que nous l'avons vu avec Chamoiseau, est de maintenir les sujets dans un état de contrôle absolu. Mais comme l'indiquent les différents textes examinés ici, l'animal, en tant qu'agent du biopouvoir dans ces fictions, dépasse le cadre analytique de Michel Foucault. La question se complique dans la mesure où, désormais, et en tout cas dans le contexte postcolonial, « surveiller et punir » prend des formes précises à partir du moment où le biopouvoir est inscrit dans la souveraineté de l'État, comme le suggère Giorgio Agamben dans son prolongement des théories de Michel Foucault. Dans *Dits et écrits*, Michel Foucault affirme, à propos du rapport entre souveraineté et discipline, qu'il ne s'agit pas de substitution entre souveraineté et discipline, ni même entre les deux concepts et celui de gouvernement, mais davantage de ce qu'il perçoit comme « un triangle : souveraineté-discipline-gestion gouvernementale dont la cible principale est la population et dont les mécanismes essentiels sont les dispositifs de sécurité » (2001 : 654). On pourrait donc légitimement postuler que l'animalisation de l'humain, en plus de la métaphore animale qui préside comme on l'a vu aux modalités d'exercice du pouvoir politique, participe des mécanismes essentiels que sont les dispositifs de sécurité. Entre l'homme et l'animal, la frontière, initialement brouillée entre ces deux entités, se fait davantage visible et accessible à la pensée d'Agamben : « L'homme, en revanche, en voulant se reconnaître, – s'approprier son apparence elle-même –, sépare les images des choses, leur donne un nom. Ainsi, il transforme l'ouvert en un monde, dans le champ d'une lutte politique sans quartiers. Cette lutte, dont l'objet est la vérité, se nomme Histoire » (2002a : 105). En allant à contre-courant de l'animal et en insérant ce dernier dans les rapports de contrôle, l'homme inscrit ainsi la figure de l'animal au centre même de la lutte politique et du conflit social qui gouvernent l'existence des êtres humains, au cœur de l'Histoire écrite et de celle qui reste à venir.

Alain Cyr Pangop Kameni est diplômé de l'École Supérieure des Sciences de l'Information et de la Communication de Yaoundé et Docteur Nouveau Régime de l'Université de Cergy-Pontoise. Actuellement Maître de conférences à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Dschang au Cameroun et consultant en Communication, Leadership et Management, il anime des séminaires interdisciplinaires dans plusieurs instituts de formation académique et professionnelle dans ces domaines. Boursier de la Fondation *Alexander Von Humboldt* à la Chaire de Romanistique et de Communication interculturelle de l'Université de la Sarre (Allemagne) de 2007 à 2010, il y a animé un séminaire sur le cinéma francophone et l'immigration. Il a publié plusieurs ouvrages dont *Rire des crises postcoloniales*.

Le discours intermédiaire du théâtre comique et la fictionnalisation de la politique linguistique au Cameroun (LIT Verlag, 2009) et, avec Clément Dili Palai, *Littérature orale africaine : décryptage, reconstruction, canonisation* (L'Harmattan, 2013) et *La création littéraire chez Gabriel Kuitche Fonkou : horizons critiques et décodages culturels* (CLE, 2013).

Hervé Tchumkam enseigne au Département de World Literatures de la Southern Methodist University où il est également Associate of the John G. Tower Center for Political Studies. Comparatiste de formation, il a publié plusieurs articles sur le rapport entre esthétique et politique en Afrique, les transversalités entre le Maghreb et l'Afrique noire, ainsi que sur les convergences entre les littératures francophones et anglophones d'Afrique. Ses recherches portent sur la France postcoloniale, la théorie de la littérature et la philosophie politique.

Références

- AGAMBEN, Giorgio (2002a [1995]). *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Rivages Poches.
- (2002b). *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Payot et Rivages.
- BADOU, Gérard (2002). *L'énigme de la Vénus hottentote*, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot ».
- BALANDIER, Georges (1985). *Le détour : pouvoir et modernité*, Paris, Fayard.
- BESSORA (1999). *53 cm*, Paris, Le Serpent à Plumes.
- CHAMOISEAU, Patrick (1997). *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard.
- CHRAÏBI, Driss (1955). *Les boucs*, Paris, Denoël.
- DADIÉ, Bernard (1970). *Les voix dans le vent*, Yaoundé, CLE.
- DERRIDA, Jacques (2006). *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée.
- DONGALA, Emmanuel (2002). *Johnny, chien méchant*, Paris, Le Serpent à Plumes.
- FOUCAULT, Michel (2001). *Dits et écrits*, Paris, Gallimard.
- (1975). *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2002 [1807]). *La phénoménologie de l'esprit*, Paris, Gallimard.
- HORKHEIMER, Max (1993). *Notes critiques*, Paris, Payot.
- HUGGAN, Graham (2001). *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London, Routledge.
- KOJÈVE, Alexandre (1976). *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard.
- KONE, Amadou (1980). *Le respect des morts*, Paris, Hatier.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (2002). « De l'exhibition à la prise de parole », dans Nicolas BANCEL et al. (dir.), *Zoos humains. De la vénus hottentote aux reality shows*, Paris, La Découverte, coll. « Histoire contemporaine » : 259-266.

MBEMBE, Achille (2004). « Essai sur le politique en tant que forme de la dépense », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 44, Cahier 173/174: 151-192.

MÉRIMÉE, Prosper (1927 [1845]). *Carmen et autres nouvelles*, Paris, éditions Bossard.

MOULIER-BOUTANG, Yann (2001). « Le combat du maître et de l'esclave revisité », *Multitudes*, vol. 13, no 6: 47-55.

SASSINE, Williams, (1979). *Le jeune homme de sable*, Paris, Présence Africaine.

SHARPLEY-WHITING, Tracy Denean (1999). *Black Venus: sexualized savages, primal fears, and primitive narratives in French*, Durham, N.C, Duke University Press.

TCHICAYA U TAM'SI (1977). *Le Zulu*, suivi de *Vwène le fondateur*, Paris, Nubia.

TCHUMKAM, Hervé (2004). « Driss Chraïbi ou l'éloge de la dissidence », dans Jeanne FOUET (dir.), *Expressions Maghrébines*, vol. 3, n° 2: 7-16.