

De l'animal à l'humain, de l'humain à la bête : l'animisme symbolique dans l'œuvre romanesque de Wajdi Mouawad

TEMHACHET Khaoula
Université Mohamed Boudiaf de M'sila
Email: temhachetkhaoula@gmail.com

Résumé

En s'adossant à une approche herméneutique et interprétative, nous procédons à une analyse approfondie de la récurrence de l'animisme symbolique dans l'œuvre romanesque de Wajdi Mouawad. Nous soulignons, à cet effet, la manière dont le romancier et metteur en scène manie les procédés littéraires de la personnification, de l'anthropomorphisme et du thériomorphisme ; afin de matérialiser les notions abstraites de violence, de douleur et de Mal. Ainsi, l'animisme symbolique en tant que technique narrative singulière, permet à Mouawad de sonder les abîmes de l'âme humaine et d'explorer la dualité homme/animal en confrontant la bestialité instinctive des animaux à celle, souvent réfléchie et calculée, des Hommes.

Mots-clés : animisme, anthropomorphisme, bestialité, personnification, symbolique, thériomorphisme, Wajdi Mouawad.

Abstract

Relying on a hermeneutic and interpretative approach, we conduct an in-depth analysis of the recurrence of symbolic animism in the novels of Wajdi Mouawad. In this context, we emphasize how the novelist and playwright employs literary devices such as personification, anthropomorphism, and theriomorphism to materialize the abstract notions of violence, pain, and evil. Thus, symbolic animism, as a unique narrative technique, allows Mouawad to probe the depths of the human soul and explore the duality of man/animal by juxtaposing the instinctive bestiality of animals with the often deliberate and calculated cruelty of humans.

Keywords: animism, anthropomorphism, bestiality, personification, symbolic, theriomorphism, Wajdi Mouawad.

Introduction

Wajdi Mouawad dont la renommée s'est principalement forgée grâce à ses pièces de théâtre, notamment sa tétralogie *Le Sang des Promesses*, dirige actuellement le théâtre de La Coline à Paris. Bien que son œuvre théâtrale soit prolifique, sa production romanesque demeure, à ce jour, plus circonscrite, ne comptant que deux romans : *Visage Retrouvé* (2002) et *Anima* (2012). À l'instar de ses pièces de théâtre, ses deux romans sont imprégnés des séquelles et des traumatismes engendrés par la guerre du Liban et les conflits politico-religieux, qui ont affecté tous les camps : les libanais, les palestiniens, les musulmans, les sunnites, les chiïtes, les chrétiens maronites, entre autres. Ainsi, la guerre, la violence et la quête de sens constituent-elles le fil d'Ariane qui traverse l'intégralité de sa production romanesque et scénique. En pratiquant une forme d'animisme symbolique, il confère une voix à ceux qui en sont dépourvus : les opprimés de la guerre, les objets, les phénomènes et les animaux. Notre article se propose donc d'explorer cette forme d'écriture singulière qui consiste à doter de la faculté de parole ce qui, par essence, n'appartient pas au règne humain. En nous adossant à une approche herméneutique et interprétative, nous analyserons les figures de personnification, d'anthropomorphisme et de thériomorphisme, par lesquelles se traduit l'animisme symbolique dans l'œuvre romanesque de Mouawad afin de déceler leur impact sur la représentation de la violence et de la douleur en particulier, et sur celle du Mal²¹ en général.

L'animisme symbolique est d'abord cette croyance particulière selon laquelle des entités autres qu'humaines (animaux et objets) seraient en vérité dotées d'une conscience que l'être humain consacre en symbole pour la représentation de certains phénomènes naturels ou de certaines abstractions. Souvent associé à des pratiques religieuses ou à des filiations spirituelles, le concept d'animisme symbolique trouve son expression littéraire à travers des figures animales et d'autres objectales que les écrivains pourvoient d'une lucidité intelligente afin de donner corps à leurs pensées immatérielles et abstraites. La sphère littéraire mondiale foisonne en œuvres de fiction où des objets et animaux divers se sont vus investis d'une valeur symbolique. Citons à titre illustratif le poisson dans *Le Vieil Homme et La Mer* d'Ernest Hemingway, symbolisant la lutte de l'Homme contre la nature et les sinuosités de la vie, ou encore l'anneau dans *Le Seigneur des Anneaux* de J.R.R Tolkien, qui représente la tentation démesurée du pouvoir sur l'âme humaine.

1-Préambule

Du point de vue stylistique, l'animisme se rapproche de la figure de la personnification qui n'en est cependant guère qu'une version réduite. Autrement dit, la tendance est courante de croire, dès lors que des entités non-humaines se voient octroyé des attributs humains, qu'il s'agit du procédé littéraire de la personnification. Or, l'existence est démontrée d'une multitude d'autres

²¹ Le « Mal » avec la première lettre en majuscule désigne tout ce qui se rapporte à la douleur physique et morale. Il désigne aussi la violence subie et celle affligée aux autres.

artifices scripturaux analogues grâce auxquelles l'animisme prend une expression tout aussi prononcée, sinon davantage.

La personnification est parmi les figures de styles les plus célèbres et les plus usitées dans le domaine de la création littéraire. Dans son acception la plus large, elle correspond à l'attribution de traits caractéristiques de l'être humain, de sa physionomie et de sa psyché, à des animaux ou à des objets inanimés. *La Ferme des Animaux* de George Orwell, *Les Fables* de Jean de La Fontaine ou encore *Calila et Dimna* de Bidpai sont des exemples édifiants de personnification animale, opérée via une prise romancée de la parole. *La belle et la bête* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Le petit prince* d'Antoine de Saint-Exupéry, ainsi que la saga d'*Harry Potter* de J-K Rowling donnent, quant à eux, vie à des objets en leur prêtant une voix, une pensée, voire des sentiments, que les auteurs exploitent à des fins diverses. La parole demeure ainsi, de tout temps, la caractéristique humaine (exclusivement humaine) la plus empruntée par les objets et par le règne animal. Romanciers, poètes et metteurs en scène recourent à la figure de la personnification afin d'instaurer un rapprochement de l'objet ou de l'animal en question avec le lecteur/spectateur. L'objectif reste cependant tributaire de l'intention de l'auteur qui aspire tantôt à rendre plus concrètes des réalités complexes ou abstraites, autrement inaccessibles (l'animisme symbolique) ; tantôt à faire du monde animal le récipient d'une critique déguisée, orientée vers une réalité humaine indicible.

Cela dit, la figure de la personnification est loin de s'ériger en procédé exclusif pour une expression littéraire de l'animisme symbolique. L'anthropomorphisme et le thériomorphisme sont, eux aussi, deux techniques scripturales qui permettent de donner vie au non-humain ; ils présentent certes des similitudes avec la personnification, mais les nuances sont suffisamment limpides pour éviter la confusion. En effet, la personnification et l'anthropomorphisme partagent la même fonction première de conférer au non-humain des caractéristiques et des qualités humaines, à cette différence près que la durée de l'emprunt diverge. Autrement dit, si la première permet la représentation symbolisée d'une idée ou d'un concept abstraits, moyennant, entre autres, une prise de parole temporaire (l'espace d'un récit) par tel animal ou objet ; le deuxième s'inscrit davantage dans une perspective de pérennité. L'anthropomorphisme se distingue donc par l'attribution permanente des éléments empruntés aux figures symboliques (objets, animaux, divinités, phénomènes... etc.). De surcroît, la personnification ne permet parfois qu'une humanisation situationnelle, répondant aux besoins immédiats d'une expression imagée (la tempête hurlait sa colère sur la ville), tandis que l'humanisation opérée par l'anthropomorphisme traverse les âges en ce qu'elle devient comme héritage culturel et spirituel.

Dans une perspective inverse, le thériomorphisme est cet exercice particulier de l'imagination qui consiste à conférer à un être humain des traits et attributs animaux ; il s'agit donc d'une figure stylistique opposée à celle de l'anthropomorphisme et, par conséquent, de la personnification. Effectivement, le thériomorphisme permet la transposition de caractéristiques physiques, comportementales ou simplement métaphoriques sur des êtres humains dits

thériomorphes : ces derniers, se trouvant généralement pourvus de l'instinct, de l'intelligence ou de la force de tel ou tel animal. On parlera alors d'avoir la ruse d'un renard, la force d'un ours, le courage d'un lion, la persévérance d'une fourmi, l'haleine d'un chacal...etc. Les exemples pourraient ainsi se poursuivre d'un procédé fécond qui a nourri l'imaginaire collectif des siècles durant. On le devine constamment en action dans les fables à valeur didactique, les romans de science-fiction et les mythes chimériques mettant en scène des métamorphoses bestiales diverses, partielles ou complètes (Minotaures, sirènes, loups-garous... etc.). Le thériomorphisme offre une approche plus imagée et plus concrète de la psyché de l'Homme (l'animisme symbolique). De concert avec l'anthropomorphisme, il consacre le règne animal en véritable lumière éclairante, projetée sur les tréfonds de l'âme.

Ainsi, dans les deux romans de Wajdi Mouawad : *Anima* et *Visage Retrouvé* ; la figure de la personnification interpelle moins par ses objectifs disparates que par la fréquence de son utilisation. Cependant, bien que quasi omniprésentes, ses deux déclinaisons (l'anthropomorphisme et le thériomorphisme) se font l'écho d'une figuration discrète, voire purement allégorique. Les animaux sont certes pourvus d'aptitudes langagières et cognitives, mais leur est refusée toute interaction avec les personnages humains qui semblent ignorer leur nature duelle. À l'insu de leurs propriétaires, les compagnons domestiques parlent, réfléchissent, mais surtout, émettent des jugements de valeur à l'égard de leurs agissements. De leur côté, les objets s'animent également du souffle de la vie ; ils communiquent, eux aussi, mais dans un langage étranger à celui des hommes. Quant aux phénomènes, ils sont une force invisible et vivante qui insinue subtilement sa présence et fait vibrer les existences individuelles. Ainsi, l'œuvre romanesque de Mouawad est sous-tendue par une tendance généralisée à l'humanisation, à l'endroit de tout ce qui est autre qu'humain. Sans doute, l'auteur ambitionne-il de donner de la douleur et du Mal une peinture personnifiée qui va au-delà de la perception humaine ; une peinture pluridimensionnelle, reflétant sa nature vivante et omniprésente.

À ce stade, force est-il de constater que les dynamiques régissant les rapports entre la notion du Mal et celle de l'animisme symbolique demeurent relativement équivoques. Afin de les clarifier, nous nous proposons d'adopter une démarche bilatérale, conjuguant les apports éclairés des approches comparative et herméneutique. L'enjeu sera alors de procéder à une mise en parallèle entre les différentes strates représentatives de l'animisme symbolique. Nous entendons rendre compte, par le truchement d'une interprétation motivée, de la manière dont le Mal et la douleur revêtent l'aspect d'une entité dotée de vie, sous la plume de Wajdi Mouawad.

2-L'anthropomorphisme

Pour Wajdi Mouawad, l'animisme symbolique (en l'occurrence, du Mal) est envisagé à la fois comme thématique de création littéraire et comme croyance religieuse/spirituelle. Chez lui, l'entreprise d'humanisation du Mal passe nécessairement par un recours fréquent, récurrent, à la figure de la personnification que l'on retrouve sous ses deux déclinaisons (l'anthropomorphisme et le thériomorphisme). Ce constat est particulièrement sensible dans son roman *Anima* où la

fonction de narration est exclusivement assurée par des voix animales. Loin de nous l'idée de vouloir nous adonner à une analyse stylistique et/ou sémiotique qui chercherait à recenser exhaustivement les diverses manifestations de ces procédés ; nous ambitionnons uniquement de vérifier l'hypothèse que, outre leurs fonctions immédiates, la personnification, l'anthropomorphisme et le thériomorphisme sont convoqués dans l'œuvre mouawadienne à dessein de faire parler la douleur et par conséquent l'indicible. Fidèle à ses principes de mettre en scène, Mouawad jonche son œuvre romanesque d'expressions suggestives et de figures de styles, afin de ponctuer ses récits d'images textuelles variées que le lecteur visualise littéralement. En addition à la personnification, l'auteur semble déployer une myriade d'autres figures qui, à l'instar de la métaphore, témoignent d'un souci analogue de création d'images. Convient-il alors de spécifier que notre intérêt se portera sur la personnification (et ses deux déclinaisons) car elles servent davantage nos préoccupations analytiques, en rapport avec l'animisme symbolique du Mal et de la douleur.

Anima suit le parcours de Wahhch Debch, un Libanais qui a refait sa vie au Canada. Lorsqu'il rentre chez lui, il fait la macabre découverte que son épouse a été sauvagement assassinée dans leur salon. Bien que les forces de l'ordre soient sur l'affaire, le meurtrier parvient à prendre la fuite et à se réfugier dans une réserve indienne. Déterminé à le retrouver, Wahhch se lance lui-même à sa poursuite. Cette quête réveille en lui des souvenirs enfouis de son enfance dans les villages libanais de Sabra et Chatila. Le roman se présente en quatre parties majeures intitulées, dans l'ordre, « Bestiæ veræ », « Bestiæ fabulosæ », « Canis lupus lupus » et « Homo sapiens sapiens ». La première partie est narrée par vingt-cinq animaux, variant entre félin, canin, oiseau et insecte. Elle retrace le parcours de Wahhch de Montréal à Kahnawake, la réserve indienne, à la poursuite de Wolf Rooney, l'assassin de sa femme. Quarante autres animaux assument la narration de la deuxième partie qui révèle les péripéties qu'a endurées Wahhch une fois dans la réserve indienne de Kahnawake. La troisième partie, quant à elle, est narrée par le chien-loup qui a sauvé Wahhch de la mort après son combat sanguinolent avec Wolf Rooney qui a rendu l'âme sur le champ. L'aventure que Wahhch avait menée jusqu'alors, avait un objectif précis et son chemin était dessiné : retrouver Wolf Rooney, le regarder dans les yeux et le tuer. Une fois cet objectif atteint, commence pour lui la phase de l'errance, dans la quatrième partie. Car ayant perdu celle qu'il aimait le plus rien ne lui semblait signifiant. Cependant, son errance avec son chien-loup à ses côtés, l'a mené vers la découverte d'une nouvelle vérité, celle d'un passé enfoui sous des couches de souvenirs douloureux et d'autres refoulés par la mémoire elle-même : la vérité concernant son enfance dans les camps libanais de Sabra et Chatila, sa famille biologique et celle de son père adoptif qui n'est autre que le bourreau de celle-ci.

Dès lors, une fois dans la réserve indienne de Kahnawake, Wahhch décide de passer sa première nuit dans un motel et le lendemain matin il découvre le cadavre de la propriétaire, Janice, qui a commis la seule erreur d'accepter d'héberger un étranger, (lui), sous son toit. Ainsi, le chat de Janice, devant le spectacle de sa maîtresse gisante par terre, inerte et baignant dans une mare de sang, tient les propos suivants : « Le vent furieux éventrait le salon dans un va-et-vient incessant,

plantant et plantant et replantant encore la lame de son souffle dans le sexe magnifique de ma maison, cette femme aux jambes splendides où j'aimais tant me blottir. » (2012, p. 115). Le contexte est, ici, ultérieur à l'assassinat de la femme de Wahhch, dont le désir de vengeance personnelle l'a mené au cœur d'une réserve indienne, où ses gènes français étaient peu appréciés. Seule Janice, propriétaire d'un motel, a daigné lui offrir son hospitalité pour la nuit ; les autres craignaient de se voir attirer les foudres de Woolf Rooney (l'assassin), réputé pour ses pulsions meurtrières et ses penchants sadiques. Ce dernier, quand l'information lui fut parvenue, décide d'écourter les jours de Janice dans le même motel, le même soir, en présence de Wahhch qui avait succombé à un sommeil insistant. Le chat, pourtant absent au moment des faits, décrit la scène comme s'il en avait été témoin, mêlant au récit métaphorisé de l'assassinat de Janice des fragments suggérés de celui de Léonie (la femme de Wahhch) qui a, en effet, été tuée par plusieurs coups de couteau, assenés par Rooney dans les parties intimes. Abstraction faite de la nature animale du narrateur (que nous analyserons plus loin), l'extrait paraît intervertir les essences actanciennes en personnifiant des objets (le vent et le salon) et en chosifiant une personne (Janice). L'attribution y est faite au vent d'une émotion (la colère) qui le pourvoit d'une présence physique et lui permet d'« éventrer » un salon, lui-même personnifié, car possédant désormais un « ventre ». Inversement, Janice est comparée à une maison, celle du chat-narrateur qui a pour habitude de se blottir contre ses jambes.

Cette entreprise de personnification et de chosification n'est néanmoins guère qu'une stratégie scripturale, destinée à créer des images fugaces afin de générer une expérience de lecture immersive et une impression certaine de théâtralité. L'enjeu est celui d'imprimer chez le lecteur le sentiment, même éphémère, d'avoir assisté en témoin privilégié à la scène, car la personnification, dans ce cas, est soumise au besoin situationnel d'image, voué à être supplanté par d'autres expressions métaphoriques et d'autres figures de style. Si le procédé permet ici une authentique mise en relief de la violence et du Mal, il ne leur confère nullement une âme ou une conscience, ni à aucun des éléments personnifiés en vue de leur peinture vive et frappante. C'est là la principale divergence entre une personnification à caractère momentané et un anthropomorphisme qui, lui, insuffle durablement la vie aux objets et dote les animaux d'une conscience critique. L'anthropomorphisme dans *Anima* et *Visage Retrouvé* de Wajdi Mouawad concerne principalement les animaux et la guerre du Liban.

Visage Retrouvé, le second roman de Mouawad, relate le parcours de Wahab, un jeune immigrant libanais qui, tout comme l'auteur, s'est installé au Canada avec sa famille, à l'âge de 5 ans, fuyant le pays natal (le Liban) qui était en pleine guerre civile. Alors que Wahab, déjà traumatisé par l'atrocité de la guerre, s'approche de ses 14 ans, il réalise avec effroi que les traits du visage de sa mère commencent à s'estomper de sa mémoire, au point de ne plus la reconnaître. Hanté par cette perte progressive, il se met désespérément à la recherche de ce visage tant aimé, le cherchant partout autour de lui : dans ses souvenirs, dans son quotidien... jusqu'à ce qu'il le retrouve, vers la fin du roman, grâce à la peinture (l'art).

2-1-Les animaux anthropomorphes

Dans l'univers romanesque de Mouawad, les figures animales paraissent porteuses d'une valeur symbolique singulière qui a pour objet la figuration des thèmes du Mal, de la douleur et de la violence. Le recours au procédé personnifiant de l'anthropomorphisme, conférant certains attributs humains à des animaux, s'explique alors par l'intention tacite de les faire reflet de nos agissements propres et de notre psychologie. Le lecteur d'*Anima* se retrouve en effet confronté à environ cinquante-quatre (54) espèces animales anthropomorphes, contribuant, chacune, à mettre au jour les facettes multiples et changeantes du Mal. Nombre de ces animaux se postent en juges devant les comportements des hommes, émettant des verdicts moraux quant à leur valeur ; d'autres, sont les simples témoins de leurs malheurs, tantôt compatissants et protecteurs, tantôt passifs et indifférents ; tandis que d'autres se livrent eux-mêmes à des actes de violence, auxquels l'Homme demeure toujours lié, de telle ou telle manière. Une présence aussi conséquente d'animaux anthropomorphes traduit clairement un certain attachement à l'exhaustivité chez l'auteur qui semble s'engager dans un travail d'inventaire littérisé. Mouawad aspire à dépeindre la violence et la cruauté sous tous leurs aspects : qu'elles émanent de l'Homme envers son semblable, de l'Homme envers un animal, d'un animal envers un animal, ou d'un animal envers un Homme.

L'extrait suivant, tiré d'*Anima*, est narré par le chimpanzé Untel, l'animal de compagnie de Coach qui est le chef de la réserve indienne.

Les humains sont seuls. Malgré la pluie, malgré les animaux, malgré les fleuves et les arbres et le ciel et malgré le feu. Les humains restent au seuil. Ils ont reçu la pure verticalité en présent, et pourtant ils vont, leur existence durant, courbés sous un invisible poids. Quelque chose les affaisse. Il pleut : voilà qu'ils courent. Ils espèrent les dieux et cependant ne voient pas les yeux des bêtes tournés vers eux. Ils n'entendent pas notre silence qui les écoute. Enfermés dans leur raison, la plupart ne franchiront jamais le pas de la déraison, sinon au prix d'une illumination qui les laissera fous et exsangues. Ils sont absorbés par ce qu'ils ont sous la main, et quand leurs mains sont vides, ils les posent sur leur visage et pleurent. Ils sont comme ça. (2012, p. 127)

Accusé du meurtre de Janice, Wahhch a comparu devant Coach pour être jugé, devant les yeux méditatifs d'Untel qui articulait un long soliloque sur la condition des hommes (dont l'extrait proposé ne constitue qu'une partie), avant de manifester un intérêt grandissant pour son cas. Le discours d'Untel traite de l'incompréhension fondamentale qui sépare le règne de l'Homme de celui des animaux. Sur le sujet, le chimpanzé semble dissérer avec l'aisance d'un connaisseur ; il critique, commente, et développe des réflexions d'une profondeur quasi philosophique. L'intention qui sous-tend cette manœuvre narrative n'est donc pas celle d'une personnification élémentaire (un animal qui parle), mais plutôt celle d'un anthropomorphisme presque complet qui tend à pourvoir l'animal-narrateur de capacités cognitives et d'aptitudes intellectuelles semblables à celles d'un être humain. Aussi, l'animisme symbolique véhiculé par le propos d'Untel se donne-t-il pour fin d'exposer avec un regard extérieur, relativement objectif, la souffrance constitutive de la condition humaine. La parole empruntée de l'animal et sa perceptive narrative singulière sont les vectrices d'un rapport antinomique binaire, opposant l'univers clos et étrié des hommes à

l'ouverture toujours bienveillante des animaux. Alors que les premiers sont présentés comme sujets aux douleurs d'une solitude paradoxale car collective, comme « courbés sous un poids invisible » ; les seconds sont décrits comme de patients observateurs du monde et pour lesquels, le silence est synonyme d'écoute attentive, en particulier de la souffrance humaine. Le discours d'Untel pointe ainsi du doigt une forme invisible du Mal : celle d'une solitude contradictoire née de l'enfermement de l'Homme par sa propre mesure. Pour Mouawad, l'anthropomorphisme animal sert à dévoiler la dimension universelle de la souffrance humaine dont les animaux se font le miroir à la fois critique et bienveillant.

Je ne peux pas dire combien de temps il est resté sans bouger, combien de temps est passé avant qu'il n'aille s'agenouiller à ses côtés. Je le voyais dans la lueur jaunâtre des lampadaires extérieurs qui éclaboussaient, par taches, une partie du salon. Il a approché son visage de son visage, chaque instant nous éloignait d'elle, Léonie était pâle comme une étoile trop lointaine, bleuie par les ténèbres de la nuit. Il s'est redressé, a relevé la tête, il a cherché son souffle et, se prenant le ventre de ses bras croisés, comme pour calmer une crampe aiguë, il a eu un gémissement, ni cri ni pleur, davantage un vomissement rauque, créant une vibration telle que les vitres de l'appartement se sont mises à trembler dans leur cadre de bois. (2012, p. 15)

À l'opposé d'Untel, certains animaux dans *Anima* (également narrateurs) se donnent en simples témoins des événements ; leurs commentaires ne sont point que descriptifs et ne s'accompagnent jamais d'une quelconque méditation sur l'Humaine condition. C'est, par exemple, le cas du chat Pitô qui relate avec une objectivité indifférente la scène effroyable du meurtre de Léonie et la détresse profonde de son mari Wahhch qui découvre sa dépouille. Dans l'extrait proposé ci-haut, la description entièrement détachée de Pitô (animal anthropomorphe, lui aussi) est porteuse d'un nuancement double : d'abord avec le caractère horrifiant de la scène décrite, ensuite avec l'implication active d'Untel qui ne se restreint pas au seul compte rendu. Le tableau littéralement clinique des douleurs de Wahhch « gémissement, vomissement rauque, crampe aiguë », traduit-il dans ce cas l'indifférence fondamentale du chat vis-à-vis de ce qu'il observe ou une incompréhension désarçonnée face à un acte de cruauté inouïe.

Il existe au sein de la pluralité hétéroclite des figures animales dans *Anima*, à côté des observateurs critiques et des témoins passifs, une troisième catégorie d'animaux anthropomorphes qui éprouvent envers l'espèce humaine une empathie et un désir de protection profonds. Observons cet extrait :

Il était étendu dans le murmure du ruisseau. J'ai tourné autour de lui, j'ai senti son odeur, léché son visage. J'ai attrapé entre mes mâchoires le tissu mouillé qui l'enveloppait et je l'ai traîné jusqu'à la rive. Je l'ai sorti de l'eau, je l'ai recouvert de terre pour le réchauffer, je l'ai veillé. J'ai protégé sa vie comme si sa vie était ma vie. Le hibou a récité sa plainte, l'aube s'est ouverte, le jour s'est levé. [...] J'ai fait un pas et je suis sorti de l'ombre. Il m'a regardé, je l'ai regardé, j'ai senti sa peur à l'orée de son cou. Je me suis approché. Mon museau a frôlé ses lèvres, j'ai humé l'odeur des animaux morts et, dans l'arc opaque de ses yeux, j'ai aperçu mon reflet. Il a incliné la tête, j'ai appuyé mon front contre son front et j'ai lié ma vie à la sienne. (2012, p. 323)

Cet épisode de la vie de Wahhch est narré par le chien-loup qui lui a porté secours après son combat à mort avec Rooney, l'assassin de sa femme. Mis à terre par un coup de couteau au visage, il parvient miraculeusement à renverser la situation en poignardant à maintes reprises son

assaillant, avant de s'écrouler lui aussi, inerte, avec une plaie béante. Surgit alors de l'ombre la silhouette salvatrice d'un chien massif et féroce que Wahhch baptisera plus tard Mason-Dixon-Line en référence au lieu de leur rencontre qui servait autrefois de ligne de démarcation territoriale. L'extrait illustre le constat antérieurement établi sur l'existence chez certains animaux d'un élan de compassion protectrice, entièrement désintéressé, envers l'être humain. Le regard empathique du chien face à la douleur et l'affliction d'un Homme, contraste largement avec l'attitude indifférente du chat en même temps qu'elle ne met en exergue la différence fondamentale entre la bestialité des animaux et celles des humains.

En d'autres termes, l'attitude du canin envers son nouveau maître « j'ai tourné autour de lui, léché son visage, l'ai traîné, recouvert de terre, veillé, protégé sa vie » traduit toute l'attention bienveillante de certains animaux à l'égard de l'Homme. L'anthropomorphisme devient ainsi pour Mouawad une modalité représentative particulière qu'il voue (ici, du moins) à la mise en scène romancée d'un sens animal de l'altruisme, décrit du point de vue interne d'un animal. « J'ai protégé sa vie comme si sa vie était ma vie. », dit-il, « j'ai appuyé mon front contre son front et j'ai lié ma vie à la sienne ». Ces paroles empreintes d'une sincérité cristalline laissent présager la naissance d'une amitié indéfectible entre Wahhch, accablé de souffrance, et Mason-Dixon-Line qui a su s'identifier à sa douleur : « dans l'arc opaque de ses yeux, j'ai aperçu mon reflet ». La présence du chien anthropomorphe excède dès lors les préoccupations esthétiques premières pour imprégner le texte d'un animisme symbolique criant qui entreprend de révéler la complexité sentimentale de l'Homme à travers une opposition didactique entre l'humanité et l'animalité.

Ils m'ont enchaîné au fond d'une baraque obscure dans les relents d'urine et d'excréments de mes congénères, dont il ne subsistait plus que quelques traces de griffes sur le plancher maculé de sang séché. [...] Les portes se sont refermées, bloquées par une grande barre de bois rabattue de part en part. [...] Les chiens sont entrés. Chacun était tenu au cou par son maître [...]. Il a bondi vers moi, gueule ouverte, crocs dégaçés. [...] J'ai bondi à mon tour, profitant de son élan, pour le cogner front à front. Il s'est écrasé, à moitié assommé. Je me suis rué sur lui, j'ai mordu la poche de sa joue, le traînant contre le sol, le forçant à se retourner sur le dos. J'ai grimpé sur sa poitrine, j'ai écrasé ses poumons, j'ai labouré ses entrailles avec les griffes de mes pattes postérieures. J'ai happé sa mâchoire inférieure entre mes crocs, j'ai entendu son cri désespéré. J'ai maintenu ma prise puis j'ai tiré jusqu'au craquement de l'os, jusqu'à l'éclatement de la capsule de la joue où se rattachent les articulations de la tête. (2012, p. 390)

Dans cet extrait, Mason-Dixon-Line est arraché à son maître Wahhch pour ses caractéristiques physiques inhabituelles ; ses ravisseurs affirment rarement avoir vu une bête d'une taille et d'une férocité analogues. Au moyen d'une peinture aussi vive que minutieuse, le chien-narrateur donne alors à voir sur un aspect des plus sombres de la race humaine ; sa voix d'emprunt résonne en écho avec l'horreur de l'exploitation animale et la brutalité aveugle d'une réalité qui persiste. La description attentive des décors et des événements se lit telle une plainte déchirante à l'égard d'un rapport primitif de domination qui devient souvent synonyme de maltraitance. Le lecteur se retrouve en effet d'emblée confronté à l'épouvante subie d'un espace sombre et pestilentiel au sein duquel les animaux, entassés, se voient ôté toute notion de dignité. La cruauté de l'Homme est exacerbée, paroxystique, par sa chosification des chiens qu'il relègue au rang d'instruments : instruments de divertissement, livrés aux plaisirs visuels des maîtres ;

instruments de combat, voués à tuer ou être tués dans des batailles fratricides sanglantes. Chaque morsure, chaque coup sont décrits avec la subjectivité d'une voix narrative interne, révélant au grand jour l'inhumanité d'un public sadique, en extase devant un spectacle de souffrance animale. Le discours de Mason-Dixon-Line soulève des questions nouvelles sur les rapports entre les deux règnes, tandis que, dans ses yeux, se lisent la rage et l'incompréhension d'un être opprimé, privé à la fois de sa liberté et de son libre arbitre. En octroyant une parole à ce chien, Mouawad nous rappelle qu'entre dominance et maltraitance, il n'existe qu'un pas qui a souvent été franchi par l'orgueil démesuré d'une humanité bestiale, trop soucieuse d'affirmer sa suprématie.

L'anthropomorphisme opéré sur Mason-Dixon-Line projette d'amorcer chez le lecteur un processus d'identification situationnelle, à l'égard d'un animal dont il perçoit la souffrance et dont il partage désormais l'expérience, sinon la condition. Le chien, doté de toute la palette émotionnelle d'un être humain à part entière (la joie, la compassion, la peur, la rage... etc.) devient un sujet pensant mais surtout ressentant, apte à réfléchir et à lutter contre son propre asservissement. Avec la légitimité discursive d'une narration interne, il semble inviter à une refonte viscérale des paradigmes éthico-philosophiques qui régissent nos relations avec les animaux, à reconnaître la part de souffrance qui leur est dévolue comme réelle et tout aussi digne d'empathie. L'animisme symbolique chez Wajdi Mouawad n'est de ce fait autre qu'un appel romancé à l'attention de ses semblables, les conviant à considérer l'ensemble de la faune terrestre avec tout l'estime d'un acteur participant et indispensable dans le grand tableau des dynamiques biotiques.

2-2-La guerre anthroporphe

Dans l'œuvre romanesque de Wajdi Mouawad, le phénomène de la guerre ne saurait être réduit à son seul aspect conflictuel (interne ou externe) ; une lecture attentive lui découvre en effet une épaisseur sémantique plus importante. Pour le romancier, la guerre est davantage source de violences et de traumatismes, marquant de ses traces indélébiles les existences tant individuelles que collectives et défaisant dans son élan de destruction le tissu social et les liens entre les hommes. Le plus souvent, Mouawad l'envisage dans son rapport à des thèmes connexes : ceux de la perte en l'occurrence, de la souffrance et de la quête douloureuse d'identité, dont il tend à investir des personnages psychologiquement et émotionnellement instables. Ces individus se trouvent alors enroulés, de gré ou à corps défendant, dans les dédales d'une recherche angoissée de soi qui s'effectue, non pas dans le présent, mais dans les souvenirs vacillants d'une mémoire troublée. La guerre chez Mouawad est une thématique complexe aux résonances universelles ; elle transcende les frontières géographiques et historiques pour se faire le signe d'une humanité en crise, le symptôme d'une incommunicabilité irrémédiable qui empêche des êtres, pourtant dotés de langage, de résoudre leurs différends de manière pacifique et constructive.

Dans *Visage Retrouvé*, cependant, la guerre cesse d'être appréhendée en tant que concept abstrait et prend plutôt la forme d'une réalité anthroporphe. Certes, le don ne lui est-il pas fait d'une voix mais elle présente toutes les caractéristiques d'une forme physique, d'une présence

sensible et parfois d'une conscience. Pour le protagoniste du roman, elle est la cause d'une instabilité psycho-émotionnelle permanente : « quand on a vécu la guerre, on ne s'en remet jamais », affirme-t-il (2002, p. 65). Témoin d'un attentat à l'âge de cinq ans, l'enfance et une part de l'âge adulte de Wahab ont été habitées par la mémoire obsédante de « la femme aux membres de bois » : une dame au visage voilé qu'il aperçut entre les flammes d'un autobus en feu. Cet épisode de l'Histoire du Liban marquera définitivement la vie du personnage, altérant sa stabilité mentale par la hantise d'une image horrifiante que même le temps n'est jamais parvenu à exorciser, car tel que l'affirme Marceline Loridan-Ivens, l'on garde toujours l'âge de ses traumatismes.

À l'intérieur de la carcasse rougeoyante de l'autobus, j'aperçois la silhouette d'une femme vêtue de noir avancer vers mon ami. Ses mains et ses bras sont de bois, son visage voilé. Cette femme n'existait pour personne avant. Elle n'avait pas de corps, pas d'âme, rien. Elle est née du feu, et maintenant elle est là, je la vois, je la vois saisir mon ami à la gorge, je la vois lui tordre le cou, lui arracher la tête, la porter à sa bouche et la dévorer. Elle se retourne vers moi. Elle me regarde. Je ne peux pas fuir. Qui est-elle ? Il n'y a plus rien, plus de lumière, plus de beauté, plus de beauté. (2002, pp. 23-24)

Narré avec un regard d'enfant, l'extrait ci-haut retrace la première apparition de la femme aux membres de bois, en mettant l'accent sur l'atmosphère de terreur confuse qui imprégnait l'événement. En réalité, cette entité humanoïde épouvantable n'est autre qu'une représentation anthropomorphe de la guerre. Notre interprétation est motivée par l'ambiance de destruction et de violence qui l'a vue naître : celle d'un attentat terroriste sur un appareil de transport civil. D'aucuns s'écrieront que l'éventualité n'est pas exclue d'une expression métaphorisée de la mort. Nous rétorquerons alors que la figure d'une femme voilée, possédant des membres de bois diffère grandement de la représentation classique de la faucheuse ; elle communique davantage l'image d'une présence spectrale et monstrueuse, dénuée de pitié et de compassion, qui serait à l'origine du sinistre : la guerre. Dans son récit, Wahab traduit toute la brutalité d'un événement horrifiant aux conséquences dévastatrices, devant lequel il ne peut que se sentir impuissant. Sa phrase « il n'y a plus rien, plus de lumière, plus de beauté, plus de beauté » est à valeur véritablement aphoristique ; elle résume la désolation de la guerre qui éclipse toute la beauté du monde, laissant derrière elle un paysage de chagrin et de désespoir. La femme aux membres de bois obsédera durablement l'esprit tourmenté de Wahab, hantant ses nuits et obnubilant ses journées, jusqu'à l'oblitération du souvenir même de sa mère. « L'ombre de la femme aux membres de bois se profile au loin. Je hurle de peur. Je ne suis plus seul. Je ne suis même plus à la fenêtre. Je suis assis dans mon lit, entouré de ma mère et de mon père qui tentent de me calmer. » (2002, p. 26)

Ce passage atteste du caractère obsessionnel de la guerre anthropomorphe qui occupe même les rêves du protagoniste. Ce soir-là, Wahab se vit chez lui, assistant depuis la fenêtre de sa chambre au spectacle d'une bataille ravageante qui mettait sa ville entière à feu et à sang. Les bombes pleuvaient dru, lorsque la silhouette indécise de la femme aux membres de bois refit soudain son apparition. La vision cauchemardesque de cette présence fantomatique et menaçante contraste avec le réconfort des figures parentales présentes au chevet de leur fils. Cependant, le lecteur apprendra plus tard que même l'amour d'une famille n'a pas su mettre le personnage à l'abri de son traumatisme profond qui a finalement quitté le domaine de l'inconscient pour

s'insinuer dans l'état d'éveil. Désormais, la femme aux membres de bois accompagne Wahab, telle une ombre maléfique et persistance qui altère ses jugements et lui fait constamment questionner sa santé mentale.

J'ouvre la porte. Je rentre, je referme. L'infirmière n'y est plus. Le corps repose droit sur son lit, je ne le regarde pas. Mais sa présence m'imprègne à chaque instant. [...] La femme aux membres de bois est debout dans la chambre. [...] J'en ai le souffle coupé. Je veux fuir mais je ne peux pas bouger. Elle est là et je la regarde. Il n'y a plus que nous. Plus de lit. Plus de cadavre, plus de lumière. Elle est là, à quelques pas de moi. La tête baissée. Elle grince des dents. Elle relève la tête. Son voile tombe. Elle me fixe. Et son regard me pénètre comme une coulée de neige. Je la vois maintenant, je la vois. Je vois son visage et je la reconnais. C'est la guerre. C'est la guerre dans la chambre. Celle de l'autobus en flamme il y a longtemps. [...] Je la laisse me traverser, je laisse ses mains de bois tordre mon cou, les ligaments se déchirent, le cou craque, les os se brisent, je ne peux plus respirer, et sans cesse je regarde son visage de mort. (2002, pp. 257-260)

L'extrait proposé ci-dessus rapporte un épisode de la vie de Wahab devenu adulte, dans lequel il semble se recueillir devant le corps sans vie de sa mère, décédée depuis peu d'un cancer. Wahab s'est refusé sa rencontre des années durant ; son expérience de la violence, faite à un âge précoce, a occulté de sa mémoire les traits familiers et chaleureux de cet être aimant : « cette femme-là, à la chevelure blonde n'est pas ma mère ». Selon lui, sa génitrice avait un autre visage, plus beau et plus rassurant, mais dont il a égaré le souvenir depuis son quatorzième printemps. Le départ du foyer familial et l'éloignement de ses parents n'étaient dès lors qu'une fatalité en suspens ; la peinture étant devenue son seul refuge. Cette ultime visite s'explique néanmoins par l'intention de rendre un dernier hommage à celle qu'il savait être sa mère mais dont le visage lui demeurait étranger. C'est aussi lors de ce moment d'intimité, empreint de remords et de confusion, que lui apparut pour la dernière fois le spectre anthropomorphe de son traumatisme d'enfance, plus menaçant et plus envahissant, se substituant jusqu'au dernier élément d'une réalité déjà incertaine. Le narrateur (Wahab lui-même) souligne ici la ténacité de certaines séquelles psychologiques qui perdurent à travers les âges. Dans un élan de résignation harassée, il se laisse rattraper par une terreur qu'il s'est trop longtemps efforcé d'éviter. La femme aux membres de bois l'enlace de son étreinte mortelle ; elle le libère, elle le tue. Or, tous cela n'est que le fruit de son imagination, rien de cela ne s'est réellement produit étant donné que la femme aux membres de bois n'est qu'un fantôme qui hantait ses nuits d'enfance, et désormais ses jours d'adulte. En se donnant ainsi à l'étreinte mortelle de la femme aux membres de bois, il affronte sa peur d'enfance pour la première fois, en songeant à un vieillard qui, dans un souvenir lointain, lui avait confié qu'il avait peur des loups blancs et lui a, une fois sur son lit de mort, fait don de sa peur en lui disant qu'« il n'y a qu'une peur d'enfance pour terrasser une autre peur d'enfance » (2002, p. 260). En se rappelant ces mots, les loups blancs du nord dont avait peur le vieillard surgissent de nulle part (toujours dans l'esprit de Wahab) et s'affrontent avec la femme aux membres de bois, la déchiquetant en mille morceaux. Pour la première fois, c'est le rêve qui vacille et c'est la réalité (la chambre d'hôpital) qui prend le dessus. Une réalité pourtant sombre et amère (sa mère est morte) mais qui reste libératrice. La femme aux membres de bois n'est plus, et le visage de sa mère lui apparaît beau et familier comme avant ses quatorze ans. Les traumatismes de Wahab agissaient sur lui comme un voile sombre l'empêchant de voir la lumière, de concevoir la beauté ou encore de

reconnaitre le visage de la mère qui en vérité n'est qu'une allégorie du Liban, la patrie qu'il avait quitté à l'âge de 5 ans et dont il ne garde que les souvenirs de guerre. Ainsi, par l'anthropomorphisation de la guerre, Mouawad donne corps aux traumatismes et par la même occasion à la guérison.

3-Le thériomorphisme chez Mouawad

Le thériomorphisme, tel que nous l'avons précédemment défini, consiste en l'attribution de caractéristiques animales à des êtres humains. Le mécanisme peut alors servir à l'élaboration d'une simple expression imagée (ex. avoir l'agilité d'un singe), ou, au contraire, s'inscrire sous des besoins narratifs particuliers impliquant, à des degrés variés, une métamorphose bestiale (ex. le loup-garou). Ce procédé littéraire trouve ses origines dans des systèmes de croyances et/ou de représentations mythologiques, appartenant à plusieurs cultures et civilisations de l'antiquité : le dieu Anubis de l'ancienne Égypte (un homme arborant une tête de chacal) et les chimères grecques du centaure (êtres mi- humains mi- chevaux) en sont l'incarnation parlante. Le fait est qu'une part d'animalité physique a de tout temps semblé nécessaire à l'Homme pour la figuration de sa dualité intrinsèque, de sa connexion intime avec le monde du vivant, ou de son désir passionné de transcender les limites de sa nature.

Aujourd'hui encore, les auteurs continuent de puiser leur inspiration dans la source intarissable du thériomorphisme, convoqué dans la littérature contemporaine afin de rendre compte de préoccupations plus modernes : les quêtes d'identité et de sens, la condition d'une vie marginale, et le rapport avec l'environnement naturel sont autant de thèmes qui requièrent pour leur mise en mots (ou en images) une contribution animale. C'est, par exemple, le cas de Wajdi Mouawad qui procède dans *Anima* à une mise en parallèle critique entre le règne des hommes et celui des animaux, afin de déterminer l'essence même de leurs pulsions bestiales. À la férocité instinctive des bêtes, Mouawad opposera la cruauté consciente et, parfois, mûrement réfléchie de l'être humain. *Anima* est certes dédié à la narration du périple de Wahhch, mais les cinquante-quatre animaux qui en assurent le cheminement prennent eux aussi le temps, à l'occasion d'épisodes digressifs récurrents, de dire leurs propres expériences de la douleur ; expériences dans lesquelles l'Homme aura toujours sa part de responsabilité.

3-1-Violence homme-animal

Plus de bouche pour crier, ni de gorge pour avaler la salive des peines et des chagrins. Ces humains-là, nous les avons pourtant portés sur notre dos et nous avons tiré leurs charrues aux durs labeurs des labours, sans nous ne plaindre jamais, tournant et retournant la terre rouge et noire de leurs champs. Quelle faute avons-nous commise pour être ainsi punis, ainsi étouffés, sans pitié, sans même un regard et avec une pareille bestialité ? L'homme hurle encore ! Il exige le calme, il exige l'obéissance. Il lève son bâton et frappe nos corps épuisés, Back up ! Back up ! ... mais il y a si peu d'espace pour bouger ! Il frappe ! Il frappe ! Les flammèches fusent au bout de son bâton contre les croupes, les encolures, les poitrails ! La douleur nous force à reculer, nous nous démenons, certains tentent de sauter par-dessus les ensellures des autres, des dos craquent, des membres sont broyés et ceux qui sont coincés en arrière se voient écrasés contre la paroi métallique par ceux qui sont en avant. (2012, p. 257)

Cette scène de maltraitance animale brosse un portrait poignant de la cruauté de l'Homme envers les animaux. Dans chaque ligne de ce passage, résonnent des mots de douleur et d'injustice, de souffrance et d'indignation, qui demeurent toutefois en deçà de la réalité amère. Le narrateur (un cheval) fait l'expression de son incompréhension scandalisée devant le paradoxe d'un labeur sans fin, rétribué à coups de bâton et d'injures. Depuis les temps les plus reculés, les chevaux ont toujours endossé le rôle de monture pour l'être humain ; ils accomplissent avec constance et docilité les tâches ardues du labourage champêtre. Néanmoins, les efforts acharnés de ces bêtes font fréquemment l'objet d'une indifférence, voire d'un dédain, de la part de l'Homme qui les récompense avec son mépris ingrat et ses sévices injustifiés ; sans doute, les considère-t-il comme acquis ou allant de soi, ne méritant, par conséquent, point de reconnaissance.

Anima suspend ainsi la frontière séparant l'humain de l'animal, démontrant, encore une fois, la bestialité constitutive d'une espèce pourtant dotée de logique. L'incohérence fondamentale qui sous-tend son attitude, de surcroît décrite par une voix narrative équine, marque le rapport dichotomique entre le mépris d'une réalité observée et la gratitude escomptée d'un traitement plus éthique. La bestialité de la race humaine est d'autant plus manifeste à travers l'insensibilité morbide de ces paysans à la détresse de leurs chevaux qui, incapables de se mouvoir dans l'espace étriqué du véhicule d'acier, peinent à prendre leur souffle. Les coups assenés sur leurs corps éreintés sont la métaphore criante d'un abus sadique de pouvoir envers des êtres vulnérables : s'il est vrai que l'humanité de chacun se mesure à la manière dont il traite les plus faibles, alors ces paysans en sont entièrement dépourvus. À travers son texte, Mouawad espère certainement amorcer une prise de conscience chez ses semblables quant à leurs responsabilités morales envers le règne animal, appelant en filigrane à un respect plus empathique envers les autres formes de vie.

L'analyse ci-développée établit la présence au sein du texte d'une forme implicite de thériomorphisme, dans laquelle l'Homme ne s'approprie pas les caractéristiques physiques d'un animal mais lui emprunte plutôt certains de ses traits comportementaux. L'auteur pousse au paroxysme sa confrontation de la bestialité des hommes avec celle des animaux. Il entend démontrer, à l'instar du récit de Mason-Dixon Line, que la part de sauvagerie qui revient au règne animal est le seul fuit de ses instincts ; d'une essence naturelle, lui dictant que sa survie est tributaire d'une certaine violence. En revanche, paraphrasant Jean-Paul Sartre, l'existence de l'Homme précède de beaucoup son essence. Se réclamant d'une rationalité lucide, les actes de cruauté auxquels il se livre parfois ne peuvent être attribués à un instinct primitif de survie ; ils sont au contraire la manifestation saisissante d'un libre arbitre en exercice.

3-1-Violence homme-homme

Il l'a frappé à coups de pierre, il l'a assommé contre le rocher, il l'a projeté à l'endroit où la rivière s'élargit. La lame s'est éjectée hors de son fourreau : Je te l'avais dit que j'allais te retrouver ! D'un seul geste, sans lui laisser le temps de reprendre son souffle, il lui a fendu le visage, l'a lacéré de l'oreille à l'oreille, le long d'une ligne écarlate. Il l'a frappé encore. La plaie s'est ouverte, vomissant son flot de sang. Il est tombé. Il était perdu, éperdu, égaré. Il a cherché à regagner la rive. L'autre s'est mis à rire. Il le regardait se débattre dans l'eau glacée [...]. Il se noyait. Il n'avait plus la force de lutter. Je vais t'ouvrir les tripes ! Il l'a saisi par

les cheveux. Je vais te scalper, tu vas sentir l'air à l'intérieur de ta tête, tu vas voir, tu vas accoucher de ta propre mort, tu vas l'emporter avec toi ! (2012, p. 323)

La scène décrite par l'extrait ci-haut est celle de l'ultime affrontement entre Wahhch et l'assassin de sa femme, sur les bords d'une rivière qui longe la ligne de Mason-Dixon. Le narrateur est cette fois un petit renard roux, effaré par la brutalité de Rooney à l'égard de Wahhch qui excède largement l'action instinctive des bêtes. L'animal décrit, avec une attention manifeste au détail, toutes les actions sanglantes de l'affrontement (coups de pierre, assommage contre un rocher, lacération du visage de Wahhch...etc.), afin de mettre en exergue les motivations sadiques de Rooney dont le but n'est pas de vaincre son antagoniste mais de le faire souffrir. Le langage agressif de ce dernier et sa menace de « scalper » la tête de Wahhch dévoilent le plaisir pathologique de se voir infliger à autrui douleur et terreur. Rooney, à l'image des paysans, illustre la propension humaine à la bestialité qui ne saurait se prévaloir d'un impératif de préservation de soi mais qui relève au contraire d'un désir primitif de vengeance et de domination. D'un autre côté, Wahhch est dépeint par le renard telle une victime en détresse qui combat pour sa propre survie ; ses tentatives de regagner la rive et sa lutte désespérée contre la noyade répondent, elles, aux instincts naturels de l'être humain face à une menace de mort imminente. Les actions des deux hommes contribuent à l'objectif de nuancement de l'auteur qui cherche à expliciter la vulnérabilité de l'être humain face à la bestialité de ses paires. Le thériomorphisme est loin d'être absent de ce conflit qui oppose un Homme à une véritable bête humaine. Bien qu'implicite, ne prenant pas l'aspect d'une métamorphose physique, il incarne la capacité de l'être humain à se défaire de toute notion de rationalité ou de conscience lorsqu'il entreprend d'infliger un Mal à son semblable. Rooney (l'homme thériomorphe) est cette entité que Mouawad apparente à un animal sauvage, un monstre sylvestre immonde à la soif sanguinaire inextinguible.

La violence de l'Homme, qu'elle soit orientée vers les plus faibles de son espèce ou qu'elle se donne l'impuissance animale pour objet, est la thématique majeure et le fil conducteur des événements d'*Anima*. Le dessein de Mouawad est celui d'élaborer un espace diégétique particulier, propice à une expression polymorphe de la douleur et dans lequel s'éluciderait éventuellement les fondements du Mal au sein de l'âme humaine. La mise en parallèle entre la bestialité des hommes et celle des animaux met en lumière une réalité constitutive de notre psyché : le désir de causer du mal à autrui proviendrait en réalité du pouvoir que l'individu possède ou se donne sur un autre (généralement faible ou vulnérable) ; pouvoir dont l'affirmation se confond souvent avec une impulsion sadique de dominance. Ainsi, les chiens sont-ils contraints de s'entre-tuer et les chevaux de s'exténuer pour les plaisirs malsains d'un Homme qui se croit maître du monde ? Les chrétiens maronites ont perpétré le génocide de Sabra et Chatila car ils détenaient le pouvoir du nombre de soldats et des armes ; Rooney a assassiné les deux femmes car sa supériorité physique le lui permettait ; et Wahhch a tué son père adoptif car son désir de vengeance lui en conférait la légitimité.

Conclusion

À l'issue de ces considérations, il nous apparaît limpide que l'animisme symbolique est omniprésent dans l'œuvre romanesque de Wajdi Mouawad. Dans *Anima*, le recours récurrent au procédé de l'anthropomorphisme érige les figures animales du roman en véritables miroirs, reflétant par leurs discours, autant que par leurs actions, les dimensions plurielles d'un Mal décidément indissociable de la psychologie humaine. Certains de ces animaux sont confinés dans l'indifférence des témoins visuels ; d'autres accompagnent de leur regard compatissant la souffrance de l'Homme ; tandis que d'autres subissent la cruauté morbide d'individus en mal de dominance. Dans *Visage Retrouvé*, c'est le thème de la guerre qui revêt une forme anthropomorphe, incarnant les séquelles indélébiles d'un passé traumatique qui hante (au sens propre comme au figuré) le quotidien des personnages. Chez Mouawad, la présence est également saillante d'un thériomorphisme implicite qui investit l'être humain d'un caractère bestial et sauvage. C'est là, la stratégie narrative déployée par le romancier pour la figuration d'une cruauté injustifiée de la part de l'Homme à l'endroit des animaux ou des plus faibles de ses semblables. Par le truchement d'une mise en parallèle savante entre l'humanité et la bestialité, Mouawad entend interroger l'origine même du Mal qu'il découvrira finalement dans l'affirmation du pouvoir et le désir de domination. Du reste, l'animisme symbolique permet de conférer une résonance universelle aux thèmes de violence et de brutalité, à travers une entreprise de personnification du Mal qui ambitionne de sonder les abysses de la condition humaine.

Bibliographie

- Bataille, G. (1957). *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard.
- Bergeret, J. (2008). *La personnalité normale et pathologique* (éd. 3ème édition). Paris: Dunos.
- DURAND, G. (2008 [1964]). *L'Imagination symbolique*. Paris: PUF.
- Foreste, J. (2015). *Littératures migrantes du nouveau monde : exils, écritures, énigmes chez Ying Chen, Dany Laferrière et Wajdi Mouawad*. Paris: Université Sorbonne.
- ManimalWorld. (s.d.). *Loup gris commun (Canis Lupus Lupus)*. Consulté le 14 03, 2023, sur [www.manimalworld.net](https://www.manimalworld.net/pages/canides/loup-gris-commun.html) : <https://www.manimalworld.net/pages/canides/loup-gris-commun.html>
- Mouawad, W. (2002). *Visage Retrouvé*. Paris: Actes Sud.
- Mouawad, W. (2005). *Architecture d'un marcheur : Entretien avec Wajdi Mouawad*. (J.-F. Côté, Intervieweur) Montréal: Leméac.
- Mouawad, W. (2012). *Anima*. Paris: Actes-Sud.
- Mouawad, W. (2021, 09 30). *L'origine est fixe, l'identité se construit*. (L. Salamé, Intervieweur)
- Mouawad, W. (2024, 02 28). *La Grande Librairie*. (A. Trapenard, Intervieweur)