

Les fictions animales de la Renaissance : de la prosopopée à l'expérience de pensée

NICOLAS CORREARD

Université de Nantes

Partons d'un distinguo proposé par Élisabeth de Fontenay et Marie-Claire Pasquier : contrairement aux écrivains qui « parlent des bêtes » et savent leur faire droit en littérature, les écrivains qui « font parler les bêtes » seraient plutôt les « faux amis des animaux, puisque ceux-ci n'existent pas pour eux en tant que tels mais leur tiennent lieu de tropes, de figures de style ou de pensée, de prête-nom, de supports à thèse¹ ». On pense évidemment au dispositif anthropocentrique de la fable, tenu pour l'alpha et l'oméga de l'animal littéraire : l'animal *y représente* l'homme. Mais il y a là matière à discussion. Le roman moderne nous a par ailleurs suffisamment habitué à un saut imaginaire audacieux pour écouter l'animal en tant que tel : les chats d'E.T.A Hoffmann ou de Natsume Soseki, le cheval de Tolstoï, les chiens de Panizza, de Boulgakov de Paul Auster ou de Patrick Nganang, le singe, le cafard ou la taupe de Kafka, l'ours de William Kotzwinckle et le porc-épic d'Alain Mabanckou plus récemment, nous invitent à un exercice imaginaire radical, dans lequel l'animal s'adresse à nous pour critiquer l'anthropocentrisme spontané du langage, l'attribution exclusive de la pensée à l'homme, ou le sort ordinaire réservé aux bêtes dans la société humaine. Certes, il peut s'agir d'allégories, et il s'agit toujours de satires sociales et politiques. Reste que l'*espèce humaine* est interpellée en tant que telle par la prosopopée, autorisant une forme de transgression antispéciste. La parole animale n'intervient pas comme une convention ordinaire, mais comme un événement inouï, qui fait violence au sens commun, et nous invite à penser l'impensable.

Il n'en va pas différemment des fictions de dialogue animal au xvi^e siècle, pourtant pré-darwiniennes, non romanesques, et bien peu connues. Du *Cymbalum mundi* français à l'*Âne cyllénique* de Giordano Bruno, en passant par la *Circe* de l'italien Gelli et l'*Endecalago* de l'espagnol Sosa, il existe un corpus cohérent de dialogues philosophico-satiriques fondé sur des sources communes, dont le réseau attend d'être reconstitué, puisque ce

1 Élisabeth de Fontenay et Marie-Claire Pasquier, *Traduire le parler des bêtes*, Paris, L'Herne, 2008, p. 28.

corpus, circulant entre plusieurs langues, n'a jamais été étudié en tant que tel. Ces textes sont pris comme des hapax, ou abusivement assimilés au genre de la fable, qui connaît effectivement un premier essor dans l'Italie du xvi^e siècle autour d'Agnolo Firenzuola et d'Anton Francesco Doni, deux auteurs proches de Giovan Battista Gelli. Mais il s'agit d'autre chose : lorsque la bête parle, dans nos dialogues, c'est pour souligner l'excellence de la vie animale et la misère intellectuelle et morale des hommes, pour incriminer les mauvais traitements que ces derniers réservent aux vivants, ou encore pour leur contester le privilège de la raison et de la parole. Ils font rire, mais pour mieux faire réfléchir, conformément à la poétique serio-comique consignée par Érasme dans la fameuse image des Silènes d'Alcibiade, figurines grotesques abritant un trésor de sagesse (*Adages*, 2201 / LB III, iii, 1). Nos œuvres sont autant de Silènes, de babioles comiques où les situations les plus saugrenues s'avèrent propices à développer les argumentations les plus fortes qui soient en faveur de l'animal. La notion d'« expérience » y est on le verra tout à fait centrale, même si c'est dans un sens traditionnel (*experientia*) plutôt que scientifique (*experimentum*). Mieux, elles font de la prosopopée le moyen d'une expérience de pensée inédite, en même temps que d'une expérimentation formelle.

Ces textes constituent naturellement des pièces du grand débat sur la *dignitas* et la *miseria hominis* qui a traversé l'Europe de la Renaissance, mais de manière remarquable, ils prennent systématiquement et massivement le contre-pied des développements canoniques en faveur de la première thèse par Gianozzo Manetti (*De dignitate et excellentia hominis*, 1453) et François Pic de la Mirandole (*Oratio de hominis dignitate*, 1486) ; ils sont parmi les seuls à le faire ainsi avant Montaigne, ce qui constitue un premier indice de leur hétérodoxie. On verra qu'ils font même écho à une première controverse savante sur la question de l'âme animale, polarisée par les thèses radicalement inverses de l'italien Girolamo Rorario et de l'espagnol Antonio Gómez Pereira, anticipant sur la fameuse controverse (en différé) entre les interrogations de Montaigne et le paradigme cartésien de l'animal-machine². Il y a là de quoi nous alerter sur la singularité de ce corpus, et nous inciter à passer d'emblée outre certains préjugés sur ce qu'on appelle « l'humanisme ». Y aurait-il un « post-humanisme » de la Renaissance³ ? L'affirmation peut sembler sensationnelle ou abusive, tant la culture ancienne de l'Europe est profondément ancrée dans l'anthropocentrisme⁴. Et pourtant : l'humanisme,

2 Voir notamment Thierry Gontier, *De l'homme à l'animal : Montaigne et Descartes, ou les paradoxes de la philosophie moderne sur la nature des animaux*, Paris, Vrin, 1998.

3 Voir l'introduction du collectif *Renaissance Posthumanism*, éd. J. Campana et S. Maisano, New York, Fordham University Press, 2016, p. 1-33.

4 Voir Keith Thomas, *Dans le jardin de la nature : la mutation des sensibilités en Angleterre à l'époque moderne, 1500-1800*, trad. C. Malamoud, Paris, Gallimard, 1984.

au sens moderne et courant de « doctrine accordant une valeur supérieure à l'homme », est bel et bien mis en cause, dans notre corpus, par l'humanisme au sens propre, à savoir le retour de la culture antique à la Renaissance.

Les sources : culture animale et prosopopées inhumaines

Un regard sur les modèles ne sera pas de trop pour comprendre ce qui distingue nos textes, dans leur dynamique d'*imitatio*, des fables, des contes merveilleux qui commencent à éveiller un intérêt⁵, ou encore de l'inspiration plus burlesque de la *Batrachomyomachia* attribuée à Homère. Ils s'inscrivent naturellement dans une riche culture iconographique, littéraire et symbolique de l'animal, cristallisée par les *Hieroglyphica* de Pietro Valeriano (1556)⁶. Mais leur dispositif est celui d'une prosopopée inattendue, qui fait irruption comme un prodige parmi les hommes. Pour la culture classique, le modèle en serait la prosopopée du cheval Xanthos, qui prédit la mort d'Achille dans le chant XIX de l'*Iliade*, et pour la culture biblique celle de l'âne qui s'arrête et interpelle son cavalier, le prophète Balaam parti maudire les Hébreux (« Que t'ai-je fait, pour que tu m'aies battu ainsi par trois fois ? », *Nb.*, 22, 22-35). Ces deux cas rappellent que l'animal est souvent conçu comme un médiateur entre l'humain et le divin dans les cultures anciennes. La prosopopée animale constitue à la fois un interdit et une tentation rhétorique et littéraire forte de la Renaissance, qui s'étend au domaine juridique en raison des « procès animaux »⁷. Certains auteurs passent à l'acte : la *Segunda parte* du *Lazarillo de Tormes* (1555), suite du célèbre roman picaresque, met en scène Lazare métamorphosé en thon, qui adresse un discours d'adieu déchirant à sa compagne lorsqu'il est pris dans les filets des pêcheurs et ramené dans le monde des hommes⁸. La fiction suscite un trouble, en mêlant le *pathos* à l'humour. Cette figure a par ailleurs ses lettres de noblesse chez les naturalistes : Oppien n'a-t-il pas fait parler la murène (*Halieutiques*, II) ? Un médecin français, Jean Ursin, chamboule la tradition médiévale des bestiaires pour publier en 1541

5 Sur ce genre naissant, où les métamorphoses animales jouent un grand rôle, voir Patricia Lojkin, *Contes en réseau : l'émergence du conte sur la scène européenne*, Genève, Droz, 2013.

6 Sur la culture animalière de la Renaissance, voir Karen Raber, *Animal Bodies, Renaissance Culture*, University of Pennsylvania Press, 2013, notamment l'introduction, qui s'ouvre sur une analyse de la *Circe* de Gelli, p. 1-5.

7 Voir Michel Jourde, « "Parler pour ce qui ne parle pas" : sur le statut rhétorique de l'animal à la Renaissance », in *Ethos et Pathos. Le Statut du sujet rhétorique. Actes du colloque international de Saint-Denis (1997)*, éd. F. Cornillat et R. Lockwood, Paris, Champion, 2000, p. 119-131.

8 Anonyme, *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, éd. A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2014.

une *Prosopopeia aliquot animalium*, où les intéressés décrivent eux-mêmes leur physiologie et leur comportement, tout en distribuant quelques diatribes contre l'ignorance et la brutalité des hommes à leur égard⁹.

Mais c'est une autre prosopopée qui joue ici un rôle déclencheur : celle de Moria/Folie dans le *Moriae encomium* d'Érasme (1511). Parmi ses nombreux arguments paradoxaux, Folie enrôle les animaux dans un réquisitoire contre la rationalité humaine : alléguant quelques exemples de l'ingéniosité des bêtes, elle plaide la supériorité de la nature sur l'art, oppose le bonheur animal à la *miseria hominis*, et établit un contraste frappant entre la liberté de l'animal sauvage (l'oiseau) et la « servitude » à laquelle est soumis l'animal domestique (le cheval)¹⁰. Les plaisanteries mènent aux idées sérieuses – *nugae seria ducent* selon une formule souvent employée par cet auteur et ses émules, qui en font la devise de la littérature serio-comique de la Renaissance –, l'exemple animal s'inscrivant dans une subversion du discours intellectuel au profit de la figure du simple, de l'*idiotes* chrétien, de celui qui n'a pas la parole. Érasme donne ainsi un nouveau souffle au genre de l'éloge paradoxal, qui prend fréquemment pour sujet des animaux nuisibles ou vils : après lui, les auteurs érasmisants, tels les *irregolari* italiens proches de Gelli, multiplient les éloges de l'âne contre les doctes, comme le font Giulio Landi, Anton Francesco Doni ou Cesare Rao ; ou bien ils proposent des séries d'éloges funèbres des animaux les plus humbles comme s'il s'agissait de grands personnages, comme le fait Ortensio Lando dans une intention subversive (*Sermoni funebri*, 1548). Mieux, en se recommandant explicitement du double modèle du *Coq* de Lucien et du *Gryllus* de Plutarque évoqués par Folie dans ce passage, Érasme programme une forme d'expérimentation littéraire encore plus radicale.

La prosopopée animale n'est en effet pas étrangère à Lucien de Samosate, qui jouit d'une faveur considérable à la Renaissance, en particulier grâce aux éditions de ses *Opera omnia* dirigées par Érasme, constamment amplifiées entre 1506 et 1538¹¹. Dans le *Lucius ou l'Âne*, un personnage plus ou moins autobiographique relate, dans un but évidemment satirique, sa métamorphose comique, son existence auprès de différents maîtres, puis son retour à la condition humaine. En raison de sa parenté discutée avec les *Métamorphoses*, ou *l'Âne d'or*, auquel il a peut-être servi de modèle, ce texte

9 Jean Ursin, *La Prosopopée des animaux*, éd. bilingue de B. Gauvin, Paris, Éditions Jérôme Millon, 2011.

10 Érasme, *Éloge de la Folie*, § XXXIV, dans *Éloge de la Folie et autres écrits*, éd. J.-Cl. Margolin, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2010, p. 86-87.

11 Pour ne citer que les études les plus récentes sur la réception de Lucien, voir notre thèse de doctorat, *Rire et douter : lucianisme, scepticisme(s) et pré-histoires du roman européen (XV^e-XVIII^e siècle)*, dir. F. Lavocat, Paris Diderot – Paris 7, 2008 ; Romain Ménini, *Rabelais altérateur. « Greciser en Français »*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

évoquait Apulée, retrouvé et édité au tournant des xv^e et xvi^e siècle, notamment par l'humaniste bolognais Filippo Beroaldo¹² : comme chez Lucien, l'errance picaresque du personnage apuléen permet l'observation critique de la société ; mais la question de l'animalité est par ailleurs omniprésente au sein du mythe philosophique d'inspiration platonicienne dessiné par l'*Âne d'or*. Apulée met un homme dans la bête, car il voit partout la bête dans l'homme. Le schéma de la métamorphose comme rétribution des passions de Lucius n'est pas sans évoquer la croyance en la métempsychose, tout autant que les métamorphoses magiques et poétiques.

Dans son dialogue intitulé le *Songe, ou le Coq*, traduit en latin par Érasme lui-même, Lucien avait par ailleurs mis en scène un pauvre savetier, Mycille, s'émerveillant d'entendre son coq lui adresser la parole au petit matin. Le coq de Lucien propose quelques révélations sur l'existence humaine, assurant avoir été Pythagore avant d'être le riche Euphorbe, entre autres existences antérieures : il est bien placé pour détromper Mycille au sujet de ses rêves de richesses, qui ne valent rien. La croyance pythagoricienne en la métempsychose est ici plutôt un sujet de plaisanterie, et la question de l'animal ne constitue pas l'enjeu principal de ce texte. Mais ce dialogue fournissait un cadre commode pour satiriser la vanité des activités humaines, et il va souvent être investi à la Renaissance par un contenu tiré d'un autre auteur, Plutarque, lui aussi édité sous la houlette d'Érasme¹³. Plutarque est l'un des plus grands défenseurs de la cause animale dans l'Antiquité, parce qu'il fait de la *praos* ou douceur envers l'animal une condition de la *philantropia*, de l'humanité comme éthique, mais surtout parce qu'il récupère l'héritage des naturalistes pour plaider, contre les stoïciens, la rationalité des animaux, consignant les exemples infiniment variés de leur ingéniosité, ou *sollertia animalis*, dans *De l'Intelligence animale*¹⁴. Or, Plutarque avait aussi imaginé en guise de corollaire un petit dialogue de fiction intitulé *Gryllos*, diffusé à la Renaissance sous le titre *Quod bruta ratione utantur (Que les bêtes usent de la raison)*, qui met en scène de manière comique l'impuissance de l'homme à prouver sa supériorité face à l'animal. Ulysse y revient auprès de Circé pour l'implorer de rendre à ses anciens compagnons leur forme humaine. Circé accepte le principe, à condition que les intéressés le veuillent. Mais le porc (*gryllos*) avec lequel s'entretient Ulysse soutient que la condition humaine est la plus malheureuse. La vie animale est meilleure sur le plan moral, par exemple en matière de courage et de tempérance. « Depuis que j'ai revêtu cette nouvelle peau », conclut le cochon philosophe, « je ne cesse

12 Voir Julia Haig Gaisser, *The Fortune of Apuleius & The Golden Ass*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2008.

13 *Plutarchi moralia omnia*, Venise, Alde Manuce, 1509.

14 Sur Plutarque et l'animal, voir Élisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998, p. 145-152 et p. 167-188.

de m'étonner des raisonnements que tenaient les sophistes pour m'amener à croire qu'à l'exception de l'homme tous les êtres vivants étaient privés de sens et de raison »¹⁵. Ulysse ne demandera pas à être métamorphosé en porc, mais il repart bredouille. Cette fiction met en échec l'anthropocentrisme par sa seule constitution.

La vogue du *Gryllos* a enfin ressuscité l'intérêt pour un autre texte mineur d'origine très différente, rédigé en catalan au début du xiv^e siècle, la *Disputa del Ase* d'Anselme de Turmeda. Originaire de Majorque, cet auteur initialement franciscain, converti à l'islam après s'être installé à Tunis, s'est librement inspiré d'une fable arabe pour imaginer une dispute qu'il mène en songe contre des animaux voulant lui prouver que l'être humain, gonflé de vanité, est inférieur aux bêtes brutes. L'assemblée animale qui lui intente un procès pour avoir soutenu le contraire délègue la parole à un âne pouilleux, qui réfute avec éloquence dix-sept arguments allégués par frère Anselme au sujet de la supériorité de l'être humain, notamment touchant son intelligence prétendument exclusive. Seul le dix-huitième argument parvient à vaincre l'âne *in extremis* : l'Incarnation prouve que l'homme a été élu par Dieu, et placé au-dessus des autres créatures. Ce renversement final, elliptique, jure tellement avec ce qui précède qu'il appelle peut-être une lecture ironique, surtout lorsqu'on sait que l'œuvre a bel et bien été écrite à Tunis, après la conversion de l'auteur à l'islam¹⁶. La voix de ce renégat n'a pas été entièrement étouffée, bien au contraire : édité en 1509 en catalan, sans doute traduit en espagnol, le livre est publié en 1544 à Lyon dans une traduction française par la suite plusieurs fois réimprimée¹⁷. Il sera mis à l'Index à partir de 1559.

Les « povres bêtes » du *Cymbalum mundi* : de l'allégorie au sens littéral

Écoutons tout d'abord, en français, les animaux parlants du *Cymbalum mundi* attribué à Bonaventure des Périers (1537), qui imite le style de Lucien de Samosate dans la forme comme dans l'esprit, non loin du « Lucien français », Rabelais. Deux chiens nommés Hylactor et Pamphagus, qui s'émerveillent de parler sans être compris, bavardent librement de la sottise des

15 Plutarque, *De l'intelligence des animaux. Suivi de Gryllos*, trad. M. Gondicas, Paris, Arléa, 2012, p. 121.

16 Voir l'édition critique de la traduction française d'époque par Armand Llinares : Anselme Turmeda, *Dispute de l'âne*, Paris, Vrin, 1984.

17 Voir Clara Renedo Mirambell, *La Disputa de l'ase d'Anselm Turmeda : histoire du texte*, mémoire de Master sous la direction de L. Moulinier-Brogi, Université Lumière Lyon 2/ ENSSIB, 2014, en ligne : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64961-la-disputa-de-l-ase-d-anselm-turmeda-histoire-du-texte.pdf> (consulté le 19 février 2018).

hommes dans le quatrième dialogue. S'agit-il d'une allégorie, d'un vêtement fabuleux pour des humanistes médisants, d'un souvenir des philosophes cyniques ? Ou y a-t-il mise en fiction d'un possible discours animal ? Les protagonistes devançant l'interrogation du lecteur : « Car voyans cela, ilz ne scavent que penser, si je suis homme desguisé en chien, ou chien qui parle », s'amuse Hylactor¹⁸. Pamphagus suggère qu'une limite humaine fait conclure à tort à une impossibilité (« on cuyde que ne soit qu'une fable »¹⁹) ; mais il rappelle aussi que le fantasma de la parole animale assouvit un besoin de nouveauté imaginaire bien humain, dont il se moque comme d'une vanité²⁰. La mise en scène ne saurait se prendre au sérieux. Du moins, elle nous invite à appréhender l'humanité de l'extérieur, en tant qu'espèce exécrationnelle. « Et bien, serois tu pas content de vivre ung petit à la façon des hommes ? » demande Hylactor, ce à quoi Pamphagus répond par la négative : « A la façon des hommes ? Je te jure par les trois testes de Cerberus que j'ayme mieulx estre tousjours ce que je suys, que plus avant ressembler les hommes, en leur miserable façon de vivre »²¹. Pris entre des animaux philosophes et des dieux souvent ridicules, les êtres humains perdent de leur centralité dans le *Cymbalum mundi*, et l'étanchéité entre les catégories est ébranlée par la récurrence des métaphores animales. Les présents terrestres que Mercure doit remonter à Junon dans le dialogue III sont significatifs d'une confusion qui entretient l'énigme : les oiseaux parlants sont merveilles entre les merveilles, mais leur discours machinal renvoie un reflet dégradé de la parole humaine²².

Sort-on, à vrai dire, d'une classique anthropomorphisation satirique de l'animal ? Le troisième dialogue pose la question, comme Mercure prononce une formule magique rendant la parole aux bêtes, en l'occurrence le cheval Phlegon. Or, les premières paroles de Phlegon interpellent son maître Staius sur le silence ordinaire des vivants et l'interprétation qu'en font les hommes, par un jeu de mots sur le double sens du mot « bêtes » : « [...] si le parler ne nous eust point esté osté non plus qu'à vous, vous ne nous trouveriez

18 Bonaventure des Périers (attribué à), *Cymbalum mundi*, éd. P. H. Nurse, Genève, Droz, 1983, IV, p. 35.

19 *Ibid.*, p. 39

20 *Ibid.*, p. 41 : « Auroit-l'on prou vu parler les chiens, on voudroyt ouyr parler les chatz, les beufs, les chevres, les ouailles, les asnes, les porceaulx, les pulces, les oyseaulx, les poissons et tous aultres animaux. Et puis, qu'auroit-l'on davantage, quand tout seroit dict ? »

21 *Ibid.*, p. 40.

22 *Ibid.*, III, p. 25 : « Premièrement, ung perroquet qui sache chanter toute l'*Iliade* d'Homere ; ung corbeau, qui puisse causer et harenguer à tout propos ; une pie qui sache tous les preceptes de philosophie ; ung singe, qui joue au quillard [...] ». Difficile de ne pas y voir une allusion aux théologiens et intellectuels comparés dans le second dialogue à des « veaulx », « cigales », « perroquetz », « asnes » (*ibid.*, II, p. 13-14). Comme l'écrit Olivier Pot, le paradoxe est que l'animal fait la « beste » quand il veut faire l'homme. Voir « Le livre et la parole dans le *Cymbalum mundi* : entre hommes et bêtes », dans *Le Cymbalum mundi. Actes du colloque de Rome (5-6 novembre 2000)*, éd. F. Giacone, Genève, Droz, 2003, p. 449-471 (p. 464).

d'ordinaire pas si bestes que vous faictes »²³. Le phénomène surnaturel, ce « quelque chose de nouveau » annoncé par Mercure, autrement dit la fiction de la parole animale, remédie à une perte, celle d'un temps des origines fabuleuses (« Il a esté ung temps où les bestes parloient »). La transgression imaginaire se donne comme telle, comme provocation d'un possible (« Voire dea, je parle, et pour quoy non ? »), qui questionne la légitimité du pouvoir lié à l'exercice de la parole :

Entre vous hommes, pource que à vous seulz la parole est demouree et que nous povres bestes n'avons point d'intelligence entre nous, par cela que nous ne pouvons rien dire, vous sçavez bien usurper toute puissance sur nous, et non seulement dictes de nous tout ce qu'il vous plait, mais aussi vous montez sur nous, vous nous picquez, vous nous battez ; il faut que nous vous pourtions, que nous vous vestions, que nous vous nourrissions ; et vous nous vendez, vous nous tuez, vous nous mangez. Dont vient cela ? C'est par faulte que nous ne parlons pas. Que si nous sçavions parler et dire nos raisons, vous estes tant humains (ou devez estre) que apres nous avoir ouy, vous nous traicteriez aultrement, comme je pense.²⁴

Ainsi, la violence ordinaire envers l'animal est l'effet d'une ignorance, entraînant un manquement à la *philanthropia* bien suggéré par une parenthèse en forme de reproche, ou de rappel (Phlegon corrige « vous estes tant humains » en « devez estre »). L'influence de Plutarque paraît ici assez nette, tout comme dans cette hésitation sur le statut des *aloga* : les « sans parole » sont-ils « sans raison » ? Phlegon semble en faire le constat avec l'énoncé « nous povres bestes n'avons point d'intelligence entre nous », mais il est susceptible de plusieurs lectures (« intelligence » semble ici signifier communication plutôt que faculté intellectuelle), d'autant que le cheval développe ensuite une hypothèse ambiguë (« Que si nous sçavions parler et dire nos raisons [...] »). On ne sait pas trop s'il s'agit d'un contrefactuel (on imagine ce qui n'est pas), ou d'une hypothèse sur l'existant (glosable par : « s'il est vrai que les animaux parlent », ou « s'ils pouvaient parler *notre langage* »). La formule semble en tout cas suggérer que l'animal a ses raisons qu'il ne nous dit pas²⁵. La fiction du *Cymbalum mundi* conforte le lecteur dans cette idée. L'un des auditeurs humains du cheval veut l'écouter « raisonner ». Et

23 *Cymbalum mundi*, *op. cit.*, III, p. 30.

24 *Ibid.*, p. 31.

25 Cette ambiguïté témoigne de l'influence de Plutarque. La distinction entre raisonnement et parole rappelle la distinction stoïcienne entre *logos endiatheton* (pensée intérieure) et *logos prophorykos* (parole proférée), que Plutarque avait reprise à son compte et retournée pour affirmer que les animaux sans parole possèdent bien un raisonnement intérieur, paradoxe ressortant plus directement du titre grec du *Gryllos* (*Peritou ta aloga logou chrestai* : « les sans logos disposent du logos »).

Phlegon, en souvenir du cheval pris en exemple par Folie dans son *Éloge*, plaide « la cause d'un povre animaux » qu'il est, se plaignant des mauvais traitements d'un maître qui l'affame et bride ses instincts naturels, tels le désir sexuel, en lui interdisant de fréquenter les juments. Antiphysique, injuste, ce pouvoir contre-nature pose la question du droit animal : « Vous hommes voulez ung droit pour vous et ung aultres pour vos voisins »²⁶.

Faut-il lire cette situation comme une allégorie sociale, qui viserait par exemple la noblesse, ou plus vraisemblablement un clergé duplice condamnant le plaisir tout en s'accordant des privilèges éhontés ? Comme une allégorie psychique qui viserait à libérer les manifestations du désir corporel du joug hypocrite de la raison ? Le personnage animal est-il l'opérateur d'un renversement carnavalesque ? Ce mode de lecture n'est pas erroné, mais il n'enlève rien au fait que l'espèce humaine est interrogée en tant que telle. On le voit aux réactions des auditeurs du cheval, Staius d'une part, qui se met en colère et veut réprimer cette parole intempestive, Ardelio de l'autre, qui interdit à Staius de porter la main sur la bête merveilleuse, mais uniquement par curiosité ou par cupidité (il pense en tirer profit), ce qui corrobore la vision pessimiste de l'humanité donnée par les deux chiens dans le dernier dialogue²⁷. Parole subversive et même transgressive, qui vaudra à ces dialogues une censure immédiate et une répression féroce – condamnés par le parlement de Paris, la plupart des exemplaires en circulation sont retirés et brûlés. On ne lui connaît pas d'influence, en tout cas pas hors de France, malgré certaines similitudes troublantes avec le *Colloques des chiens* de Cervantès (voir *infra*).

En Italie : satires de la bestialité humaine, hypothèses sur l'intelligence animale

Ce questionnement déstabilisant, dans une œuvre caractérisée par la concision, l'énigme et le scandale, se trouve quelques années plus tard l'objet de nombreux développements en Italie, notamment dans la *Circe* du florentin Giovan Battista Gelli (1549). Il s'agit d'une amplification magistrale du *Gryllos* : Gelli met en scène Ulysse venu sauver ses compagnons de l'animalité, et Circé l'autorisant à leur proposer une métamorphose qu'ils refusent à tour de rôle, en réfutant les arguments de la supériorité humaine allégués par le subtil grec, prototype de la ruse mais aussi de l'éloquence et du savoir,

26 *Cymbalum mundi*, *op. cit.*, p. 32.

27 La question de la violence envers l'animal y est de nouveau posée par Hylactor, *ibid.*, IV, p. 39 : « [...] on nous hue, on nous hare, on nous menace, on nous chasse, on nous bat tellement que nous sommes plus murdris et deschirez de coups que vieulx coquins ».

selon les lieux communs humanistes attachés à la figure d'Ulysse. Dans le dialogue entre Ulysse et ses divers interlocuteurs animaux, Gelli met en scène tous les arguments comparatifs mobilisés dans la querelle de la *miseria* et de la *dignitas hominis*, dans une visée exhaustive, sans négliger l'humour paradoxal cultivé par les *irregolari* italiens. Il avait été précédé par Machiavel sur cette voie. On sait en effet que le secrétaire de Florence a composé en 1517 un long poème resté inachevé en vulgaire, intitulé *l'Asino d'oro*. En fait d'une adaptation d'Apulée, il s'agit d'une imitation combinée de divers modèles, dont *l'Enfer* dantesque, *l'Âne d'or* et le *Gryllos* : Circé y présente à Ulysse différents types humains métamorphosés dans les animaux qui leur correspondent, avant qu'un porc ne lui déclare tout le mépris qu'inspire l'espèce humaine, laquelle partage avec le perroquet le don de parole, ou possède des « mains industrielles », mais se singularise surtout par le vice et l'injustice. Cette satire de *l'animalité humaine* n'épargne pas l'anthropocentrisme :

*v'inganna il proprio vostro amore,
che altro ben non credete che sia
fuor de l'umana essenza e del valore;*²⁸

Votre amour-propre vous déçoit,
De sorte que vous croyez que bien il n'y a
En dehors de l'essence et de la valeur de l'homme.

Mais dans le chef-d'œuvre de Gelli, il faut peut-être voir l'effet d'une autre lecture : celle du *Quod animalia bruta ratione utantur melius homine* écrit à l'imitation de Plutarque, comme son titre le signale, par le nonce papal Girolamo Rorario. Bien avant les deux pièces maîtresses du débat moderne sur l'âme animale que constituent son édition par Gabriel Naudé²⁹, et le fameux article « Rorarius » du *Dictionnaire* de Bayle³⁰, ce texte avait circulé sous forme manuscrite dans les années 1540³¹. Il n'a ni la séduction littéraire, ni même la profondeur philosophique de la fiction de Gelli : procédant par accumulation d'*exempla*, Rorario se contente de subvertir les polarités axiologiques attachées à l'animalité et à l'humanité. La *feritas* ou « bestialité » apparaît comme le

28 Niccolò Machiavel, *L'Asino d'or*, chap. VIII, dans *Tutte le Opere*, 1550 [sn., sl.], partie V, p. 32.

29 Girolamo Rorario, *Quod animalia bruta ratione utantur melius homine*, Amsterdam, J. Ravestein, 1654. Il n'existe pas de traduction française de ce texte mais une traduction italienne : *Gli animali usano la ragione meglio degli uomini*, trad. L. Carotti et F. Dell'Omordane, Pise, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2015.

30 Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, 5^e édition, t. II, Amsterdam, La Compagnie des Libraires, 1734, p. 905-922.

31 Sur l'auteur et l'histoire du texte, voir Aidée Scala, *Girolamo Rorario. Un umanista diplomatico del Cinquecento e i suoi "Dialoghi"*, Florence, L. Olschki, 2004.

propre de l'homme à la lueur des comportements meurtriers, sauvages, irrationnels dont l'histoire regorge, contrastant avec le comportement raisonnable des animaux dans une série de parallèles méticuleusement dressés. L'argument moral domine, dans ce qui est avant tout une satire de *l'indignité* humaine, a-nomalie scandaleuse dans la création, mais l'intelligence animale, par ailleurs, ne fait pas de doute aux yeux de Rorario. Composé comme un dialogue entre l'auteur et le cardinal Claes, le texte débute par l'anecdote d'un chien savant observé par l'auteur près de Rome, qui savait non seulement danser, mais aussi chanter avec son maître saltimbanque, modulant son timbre en fonction de la partition³². La nouveauté du texte de Rorarius vient de la force de conviction se dégageant de l'accumulation des anecdotes, pour moitié empruntées au fond antique, pour moitié compilées par l'auteur lui-même à partir de choses vues ou entendues dans l'Italie et l'Europe de la Renaissance. Il ne répugne pas aux *mirabilia* : le lecteur moderne peut sourire de l'exemple de l'éléphant du roi portugais Emmanuel, qui avait refusé d'être embarqué sur un navire partant à Rome, jusqu'à ce qu'on lui promette qu'il serait bientôt de retour à Lisbonne. Mais que pensera-t-il de ces loups que la seule vue de cadavres de leurs congénères pendus à des fourches avait suffi à chasser d'une contrée entre Cologne et Düren, fait dont l'auteur se déclare témoin ? Cette vaste matière empirique conduit Rorario à ébranler la frontière entre le sensible et l'intelligible : si des animaux ont été observés dans des attitudes plus vaillantes, plus pieuses, plus justes ou plus pitoyables que l'homme, si les faits montrent qu'ils sont capables de nombreux comportements allant au rebours de leur instinct naturel, jusqu'au suicide, c'est qu'ils sont des êtres affectés, et dignes de nous affecter : « Les oiseaux et les quadrupèdes, s'ils pouvaient parler, exprimeraient des pensées et des sentiments similaires » aux nôtres, avance l'auteur³³. Rorario voit en l'animal le signe d'une universalité de la *charitas* chrétienne, appelant en retour l'humanité à la nécessité de pratiquer une éthique du vivant bafouée chaque jour par les comportements cruels des hommes envers les bêtes. Ce texte écrit à charge, par une plume alerte et indignée, vaut surtout par l'effet de sidération qu'il provoque. Voilà bien un défenseur de la cause animale au xvi^e siècle. Rorario accorde à certaines bêtes la faculté d'apprendre, à d'autres celle de parler, à certaines une mémoire supérieure à celle de l'homme, ou une indéniable capacité à raisonner et à diriger leur volonté en fonction, ce qui va largement au-delà des limites de l'orthodoxie naturaliste délimitée par l'héritage aristotélicien. Claes demande à Rorario, qui n'écarte pas l'hypothèse de la survie de l'âme des bêtes après la mort, s'il leur reconnaît jusqu'à la faculté de connaître Dieu. Certes, les animaux sentent le divin mais ne peuvent savoir

32 Girolamo Rorario, *Quod animalia bruta...*, op. cit., I, p. 11-12.

33 *Ibid.*, I, p. 36 : « *Ejusdem mentis, ejusdem animi se faterentur alites, atque quadrupedes, si loqui possent* ».

en quoi il consiste, admet Rorario. Mais en va-t-il différemment de l'homme ? Non, ajoute-t-il fermement³⁴.

Par ailleurs auteur de nombreux *Dialogi* satirico-philosophiques à la manière de Lucien, Rorario s'inscrivait pleinement dans le champ de la littérature paradoxale de la Renaissance. Son texte anticipe on le voit largement sur l'argumentation de l'« Apologie de Raymond Second », comme il touche à la *Circe* de Gelli, postérieure de quelques années. Privilégiant l'imitation du *Gryllos*, Gelli se singularise par l'usage massif de la prosopopée et par un équilibre remarquable entre le comique et le sérieux³⁵. Dix dialogues se succèdent, mettant en scène onze interlocuteurs animaux : l'huître et la taupe (I) ; le serpent (II) ; le lièvre (III) ; le bouc (IV) ; la biche (V) ; le lion (VI) ; le cheval (VII) ; le chien (VIII) ; le veau (IX) ; l'éléphant (X). À l'imitation des dialogues platoniciens, chaque dialogue est centré sur un thème philosophique : les sens (I) ; la santé (II) ; les lois et la liberté (III), l'amitié (IV) ; la beauté (V) ; la vaillance (VI) ; la tempérance (VII) ; la prudence (VIII) ; la justice (IX) ; l'âme et Dieu (X). Les animaux refusent qu'on parle en leur nom, ils défendent l'excellence de leur condition et critiquent un à un tous les fondements de l'anthropocentrisme. Certes, l'art du parallèle moral, ou *synkrisis*, reste foncièrement anthropocentrique, dans la lignée de tout le naturalisme antique : la « vertu » animale ressort à chaque fois, fondée sur la norme de la nature, qui ne permet pas d'errer (l'animal ne commet jamais d'injustice, ses élans sexuels commencent et s'arrêtent avec la nécessité de la reproduction, etc.). Mais ces arguments peuvent prendre un tour surprenant, entre satire, philosophie morale et proto-éthologie : quel animal opprime autant sa femelle que ne le fait l'homme, accuse la biche, avant de détailler cette autre aberration.

Quant aux arguments plaidant pour la supériorité intellectuelle de l'homme, ils sont déconstruits les uns après les autres. L'homme a-t-il des sens plus délicats, plus sophistiqués ? L'huître et la taupe, pourtant aveugles, le contestent : chaque animal a des sens adaptés à ses besoins, et même *parfaitement* adaptés. La vue ne servirait à rien à un animal vivant sous terre, et un zoophyte passant son existence accroché à un rocher peut très bien se passer de la locomotion³⁶. C'est l'idée même d'une hiérarchie du vivant, inhérente à l'aristotélisme médiéval, qui est abolie par cette vision relativiste et fonctionnaliste de l'animal³⁷. L'homme n'a-t-il pas une science ?

34 *Ibid.*, II, p. 103.

35 Sur l'auteur et le genre, voir Clara Cassiani, *Metamorfosi e conoscenza. I dialoghi e le commedie di Giovan Battista Alberti*, Rome, Bulzoni, 2006, et l'introduction de Brigitte Urbani à son édition bilingue de Giovan Battista Gelli, *La Circe*, Paris, Classiques Garnier, 2015, à laquelle nous nous référons ci-dessous.

36 *Ibid.*, I, p. 101-105.

37 Voir Anna Laura Pulifato, "Oltriche e talpe. A proposito della *Circe* di Giovan Batista Gelli", *Versants*, 55, 2/2008, p. 35-46.

Mais l'automédication animale, explique le serpent avec force exemples, est autrement plus sûre que la médecine humaine, qui fait plus de victimes que de guérisons³⁸. Le chien, antérieurement un homme de lettres nommé Cléanthe, démontre comment les bêtes peuvent surpasser les hommes par la rapidité et la sûreté du raisonnement, l'ingéniosité dans la lutte pour la survie, la mémoire³⁹. Il ne se déclare pas convaincu par le point clef du discours d'Ulysse, la distinction aristotélicienne entre la simple faculté estimative de l'entendement, dont certains animaux sont pourvus, et la faculté intellectuelle permettant l'abstraction, qui fait que l'homme sait ce qu'il sait, marquant la différence entre l'intelligence pratique et l'intelligence spéculative. D'abord, la plupart des connaissances dont se targuent les hommes sont des opinions variables et faillibles, explique le chien, qui suggère que les hommes appellent « prudence » ou « art » chez eux ce qu'ils appellent « instinct » ou « nature » chez l'animal. « Tout ton raisonnement, Ulysse, ne me paraît rouler que sur une différence de noms, lesquels sont imposés aux choses par vous, selon votre bon plaisir »⁴⁰. La véritable connaissance vient des sens et s'arrête à eux, ajoutent le veau et l'éléphant dans les dialogues suivants, rejetant pareillement le *distinguo* aristotélicien entre l'intelligence des particuliers, dont les animaux seraient capables, et celle des universaux, à laquelle seul l'homme aurait accès⁴¹.

L'intelligence animale semble prouvée par les effets littéraires du dialogue, d'une manière qui rappelle la *Disputa del Ase* de Turmeda : les thèses avancées sur un mode dogmatique par Ulysse sont questionnées par des animaux volontiers socratiques, qui se moquent de son éloquence un peu lourde et de ses arguments tout faits. Le chien amène ainsi Ulysse à concevoir progressivement ce que c'est que le juste milieu, chose si étrangère à l'être excessif qu'est l'homme. Le veau approche la définition de la justice par des syllogismes, avant de distinguer justice distributive et justice commutative. La fiction met à distance la *doxa*, et elle ménage des surprises : l'huître commence le dialogue en priant Ulysse de veiller à ce que les crabes n'approchent pas, car ils pourraient glisser un caillou entre ses valves pour l'empêcher de se refermer, ce qui donne à Ulysse l'occasion de s'étonner positivement et spontanément de l'intelligence d'un être si humble⁴². Voyant le chien qui approche alors qu'il se morfond sur son incapacité à convaincre ses anciens compagnons,

38 G. B. Gelli, *La Circé*, op. cit., II, p. 118-135.

39 *Ibid.*, VIII, p. 309-319.

40 *Ibid.*, VIII, p. 318 : "Queste ragioni che tu mi assegni Ulysse, mi paiono solamente differenze di nomi, i quali sono stati posti alle cosa da voi, secondo che vi è piaciuto. Onde quel medesimo che voi chiamate prudenza & arte in vio, è chiamato da voi in noi istinto, e valore di natura" [notre traduction].

41 *Ibid.*, IX, p. 346-347 et X, p. 356-359.

42 *Ibid.*, I, p. 74-77.

débitant les lieux communs d'usage sur la supériorité de l'homme (« Seul l'homme a le visage tourné vers le ciel »...), Ulysse a l'impression que cet animal le comprend⁴³. L'argumentation du représentant de l'humanité est ainsi constamment mise en porte-à-faux avec les faits du dialogue : alors qu'Ulysse tient le libre-arbitre pour le propre de l'homme, les animaux qui l'écoutent exercent bien le leur en choisissant de rester animaux. Son argumentation n'est pas ridicule, et il prend parfois le dessus sur ses interlocuteurs. Mais ceux-ci lui rappellent qu'indépendamment du discours, dont les êtres humains se grisent volontiers, ils préfèrent le bonheur de la condition animale, ayant fait l'*expérience* des deux états. Or, seule l'expérience constitue un critère valide, pose le serpent⁴⁴. La notion est mise en avant dans les autres dialogues⁴⁵.

Ainsi, le dialogue ne se contente pas de satiriser la *miseria hominis* et de faire rire du désarroi d'Ulysse se désespérant de l'inefficacité de ses arguments, et se consolant avec l'idée que ses anciens compagnons sont abrutis par les plaisirs de sens. Il met en scène la posture foncièrement iconoclaste et anti-autoritaire de l'auteur, qui présente cette singularité d'avoir vécu de sa pratique d'artisan (il exerçait le métier de chaussetier) : la contestation de la raison humaine rejoint celle de la domination masculine ou celle de la supériorité sociale des savants contemplatifs méprisant l'activité pratique. L'huître et la taupe, respectivement pêcheur et laboureur dans leur existence humaine, sont vaincus par les sophistications d'Ulysse, ce qui fait écho à la revalorisation des arts mécaniques, thème cher à Gelli⁴⁶. L'expérience est bien érigée au rang de valeur cardinale, la fiction palliant imaginativement à l'impossibilité d'expérimenter ce que c'est que d'être un animal. Le dialogue nous fait sentir ce défaut absolu et ultime de notre connaissance. Certes, la différence entre l'homme d'une part, les animaux de l'autre, n'est jamais abolie, elle est même creusée par l'*agôn*. Cette singularité ulysséenne de l'être humain prépare le renversement final : malgré ses réticences, le dernier interlocuteur, certainement le plus intelligent puisqu'il est un éléphant et a vécu en philosophe, nommé Aglafème, avant de devenir animal, admet peu à peu la vérité des idées d'Ulysse, qui expose la spécificité de la faculté intellectuelle de l'homme, fondée sur sa réflexivité et sur l'origine divine de l'âme. Aglafème accepte de redevenir un homme, et, une fois son vœu exaucé, il entonne un hymne à la *dignitas hominis* qui ferme le texte.

In extremis, Gelli paraît donc se ranger aux côtés de Manetti et de Pic, en montrant que ce qui fait le malheur de l'homme est aussi ce qui fait sa

43 *Ibid.*, VIII, p. 294-295.

44 *Ibid.*, II, p. 108-109.

45 *Ibid.*, VII, p. 282-283 ; IX, p. 346-347.

46 Voir Armand de Gaetano, *Giambattista Gelli and the Florentine Academy. The Rebellion against Latin*, Florence, L. Olschki, 1976.

dignité, sa liberté et sa vocation métaphysique. Faut-il voir dans le caractère topique et orthodoxe de cette conclusion une *cauda* obligée, typique de la littérature paradoxale, une concession face à une possible censure, voire une ironie trahie par la tonalité empruntée, parodique de ce finale⁴⁷ ? Ou bien faut-il y reconnaître la véritable signature de Gelli, inspiré par un néo-platonisme radical, qui prend ses distances vis-à-vis de la réduction de la connaissance aux sens, du bien au plaisir, et du salut à la nature⁴⁸ ? Tentation transgressive maximale, à peine déguisée par la fin, ou excentricité ludique visant à convertir le lecteur à des conceptions canoniques, une fois l'animal ramené à son rang ? Totalement paradoxal, le dialogue fournit des éléments pouvant alimenter les deux hypothèses, de sorte que son interprétation pose un problème redoutable. L'intention générale ne fait pas de doute : Gelli exhorte ses contemporains à se détacher de leurs vices, à devenir *plus humains*. Toutefois, son questionnement sur l'intelligence animale exprime un doute majeur, énoncé dans les paroles prudentes d'Aglafème au début de ce dixième dialogue, lorsqu'il déclare ne pas vouloir assurer que son état est meilleur que celui de l'homme, ni vouloir croire trop facilement que le contraire est vrai, « car il faudrait être insensé pour s'imaginer qu'il n'y a de véritable que ce l'on comprend »⁴⁹. La fiction est le produit d'un scepticisme foncier vis-à-vis des limites de notre expérience⁵⁰. Aglafème souligne aussi que l'animal a en commun avec l'homme la *fantasia*, la capacité imaginative dans le lexique aristotélicien, alors qu'Ulysse insiste sur une différence de degré : l'homme en possède plus, elle est active chez lui (productive), seulement passive chez l'animal (reproductive)⁵¹. Il en possède peut-être trop... Émanation de la *fantasia*, la fiction circéenne a fourni à son auteur un moyen bien humain de rejoindre l'animal.

47 La palinodie finale constitue une figure obligée dans la littérature hétérodoxe des *irregolari* ; elle est notamment systématisée par Ortensio Lando, dont l'influence sur l'auteur florentin est sans doute importante.

48 Iraient en ce sens les *Discours fantastiques de Justin tonnelier (Capricci del bottaio, 1546)* du même auteur, œuvre non moins complexe et problématique.

49 G. B. Gelli, *La Circé, op. cit.*, X, p. 352 : “[...] *chi non credessi che fussi cosa alcuna se non quella che egli intende, sarebbe da essere reputato stolto*”.

50 Non seulement on peut parler de scepticisme au sens fort, mais aussi au sens propre : la parution de la *Circé* est contemporaine du renouveau du pyrrhonisme, qui diffuse, parmi les séries d'exemples de la relativité de la perception opposés aux philosophes dogmatiques, celui de la relativité des perceptions animales, qui interdit à l'homme de croire posséder une connaissance absolue ou même objective des choses, en fonction de sa propre perception (premier trope d'Énésidème).

51 G. B. Gelli, *La Circé, op. cit.*, X, p. 356-357.

Visions hétérodoxes dans les dialogues lucianesques en Espagne

Une manière de comprendre l'ambiguïté formidable du texte de Gelli consiste à s'intéresser à sa réception, notamment en Espagne⁵², où la controverse animale atteint un sommet. La fin des années 1540 et le début des années 1550 voient se multiplier les satires ménippées en langue castillane, où l'imitation parfois directe de Lucien, compliquée par l'influence de Plutarque et d'Apulée, sert les mobiles polémiques d'une génération d'auteurs érasmien qui se sait en danger, et préfère en général la diffusion manuscrite à la publication. Il s'agit donc d'une littérature clandestine, attirée par les thèmes hétérodoxes. *Le Coq, ou le Songe* de Lucien est l'objet d'une faveur particulière : ce dialogue fournit un cadre parfait à plusieurs imitateurs souhaitant développer les topiques de la *miseria hominis*. Dans l'anonyme *Diálogo de las transformaciones de Pytágoras*, écrit dans les années 1540, c'est l'hybridation avec Apulée qui est privilégiée⁵³. Comme chez Lucien, le coq réveille son propriétaire, s'amuse de sa stupéfaction, et lui raconte avoir été Pythagore dans l'une de ses vies antérieures. La trame des métempsycozes est amplifiée puisque là où le coq de Lucien relatait deux de ses existences antérieures, le Coq (*Gallo*), dans le dialogue espagnol, relate avoir été une fourmi, puis Pythagore, puis Denys le Tyran, puis Épulon le riche ; il relate ensuite ses quatre mariages malheureux, puis sa réincarnation en âne et ses voyages à travers l'Europe au service de différents maîtres, avant d'autres métamorphoses en grenouille, en prostituée, en paysan pauvre, en paon et finalement en coq. Lorsque Mycille lui demande quelle est la meilleure condition d'après son expérience, il répond que c'est celle de la grenouille parmi les animaux, celle du paysan pauvre parmi les hommes. La matière de Lucien est amplifiée et contaminée par d'autres sources, notamment le livre VII des *Histoires naturelles* de Pline, qui fournit au coq une violente tirade sur les appétits dégénérés de l'homme⁵⁴. Mais si l'innocence des animaux ressort en comparaison, s'agit-il de leur accorder la raison ? La question est problématisée de manière malicieuse à l'occasion d'une discussion sur les augures entendue par le personnage du Coq alors qu'il était un âne. Un certain Perequín se moque de Pierre, maître de l'âne, effrayé d'avoir vu un oiseau de mauvais augure, et lui rappelle l'orthodoxie chrétienne en la matière : il ne faut accorder aucun crédit aux augures, car le comportement des animaux, mus par un sens

52 Une traduction en castillan est publiée par Juan Lorenzo Ottaviani à Valladolid en 1551.

53 Anonyme, *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, éd. A. Vian Herrero, Barcelone, Sirmio, 1994.

54 *Ibid.*, chap. V, p. 201-207.

instinctif et non par la libre-arbitre, ne signifie rien. Pourquoi Dieu aurait-il créé un « animal aussi parfait que l'homme » (« *un tan perfecto animal como es el hombre* »), si c'était pour lire l'avenir dans les gestes de « bêtes privées de l'usage de la raison » (« *brutos sin uso de razón* »)⁵⁵ ? Mycille demande au Coq pourquoi il n'est pas intervenu dans la conversation pour donner son avis. Et le Coq de répondre : « Parce qu'alors j'étais un âne, et je ne pouvais pas parler »⁵⁶. L'animal, effectivement, n'a pas son mot à dire. Alors que l'anecdote permet d'introduire des énoncés en porte-à-faux avec le cadre, rappelant la nature de pure fiction du discours animal, la réponse de l'âne rappelle quant à elle que le débat est biaisé, que le logocentrisme implique fatalement l'anthropocentrisme.

Plus provocant, le *Crotalón* rédigé vers 1554 sous pseudonyme amplifie le cadre du dialogue lucianesque : de nouveau, Mycille écoute les fables prodigieuses de son Coq, réparties en vingt « chants » qui sont l'occasion d'imiter divers dialogues de Lucien et plusieurs autres sources littéraires, chaque chant ayant son thème propre. Or, la question animale passionne visiblement l'auteur beaucoup plus que Lucien lui-même. Dès le premier dialogue, l'étonnement de Mycille est l'occasion d'introduire une apologie de la *sollertia animalis* : Mycille ne doit pas s'étonner d'avoir un coq parlant, puisqu'on a vu tant d'animaux capables de « choses intelligentes et ingénieuses » (« *cosas agudas y ingeniosas* »), dont le Coq donne quelques exemples⁵⁷. Le second chant imite explicitement le *Gryllos* de Plutarque et s'inspire aussi de la *Circe* de Gelli, comme le Coq entend prouver au savetier que les hommes aveuglés par les vices sont bien pires que les bêtes : les animaux n'oppriment pas leur femelle, ils mangent et s'accouplent avec modération, ils se soignent efficacement, etc. C'est tout le contenu du *De l'intelligence des animaux* de Plutarque qui est reversé dans l'imitation du *Gryllos*⁵⁸. Le coq critique vertement ceux qu'ils appellent « vos philosophes », qui s'efforcent de prouver l'infériorité des bêtes sauvages. Les hommes seraient-ils les seules créatures libres ? Pourtant ils se soumettent aux opinions des autres, à leurs passions, ou au premier tyran venu, alors que la bête sauvage ne connaît pas la servitude politique, objecte le Coq. Quant à savoir si les animaux peuvent connaître Dieu et leur âme être sauvée, le coq n'en doute pas, citant plusieurs psaumes sur lesquels Raymond Lulle et Bernat Metge s'étaient déjà appuyés deux siècles plus tôt, en Catalogne, pour soutenir la thèse de l'immortalité de l'âme des bêtes⁵⁹.

55 *Ibid.*, chap. XIX, p. 281.

56 *Ibid.*, p. 284 : « *Porque mientras fue asno no pude hablar* ».

57 Nous citons ici l'édition courante Cristóbal de Villalón (attribuée à), *El Crótalon*, éd. A. Rallo, Madrid, Cátedra, 1982, I, p. 91.

58 *Ibid.*, II, 106-124.

59 Voir Ana Vian Herrero, « Loor de los brutos y miseria del hombre (*El Crotalón*, Canto I) », *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche*, XVII, 2014, p. 87-148 (p. 126).

Contrairement à ce qui se passe chez Plutarque et Gelli, aucun discours n'est opposé à cette thèse paradoxale, qui s'exprime en toute liberté. Et contrairement à ce qui se passe chez eux, où Ulysse n'est guère convaincant, mais guère convaincu non plus par le discours animal, Mycille boit les paroles du Coq comme celle d'un maître. S'il émet un scrupule au début, estimant qu'un homme sans éducation comme lui ne peut résister à l'éloquence sophistiquée de son interlocuteur, le Coq l'assure qu'en bonne doctrine humaniste, il a de l'éloquence parce qu'il a de l'expérience. Cette situation à fronts renversés entre l'homme simple et le coq savant peut être lue de deux manières : elle évoque une idée fondamentale de toutes les doctrines continuistes, à savoir que l'intelligence animale peut égaler ou dépasser celle des hommes les plus stupides ; ou bien elle rappelle le caractère artificieux de la fiction. Autre indice ambivalent, le Coq développe le principe épicurien et cynique selon lequel la « convenance » avec la nature est le fondement de la vertu et la véritable norme du bien, en donnant pour exemple... le rire chez l'homme. Lecteur, il est convenable de rire, puisque c'est le propre de l'homme ! Le dialogue cultive notre humanité par son humour, mais il ne cesse de nous en rappeler les limites. Point significatif : jamais une quelconque nature spirituelle de l'âme n'est évoquée comme spécifique, et l'homme est toujours qualifié d'« animal », comme il l'est chez Pline ou chez les épicuriens antiques. Ana Vian Herrero, qui relève ce point, mentionne les commentaires réprobateurs des *marginalia* manuscrites sur l'un des rares exemplaires survivants du *Crotalón*. L'hétérodoxie du second dialogue est manifeste⁶⁰. Dans son *Contre les hérésies (Adversus haereses, 1534)*, le théologien de Salamanque Alfonso de Castro avait consacré un chapitre à la question « *Bestia et brutum* », considérant que louer excessivement l'intelligence des bêtes et réduire l'homme au statut d'animal constitue un motif grave d'hérésie, menaçant de ruiner le dogme selon lequel l'homme a été fait à l'image de Dieu, ou de mettre en doute l'Incarnation⁶¹.

60 *Ibid.*, p. 88, n. 3.

61 *Ibid.*, p. 133, n. 108.

La fiction animale face à la philosophie mécaniste : Sosa contre Gómez Pereira

Ces motifs dogmatiques, notamment le problème soulevé par l'immortalité de l'âme humaine face à une possible âme animale, ont conduit quelques années plus tard le médecin salmentin Gómez Pereira à développer une thèse inouïe dans son *Antoniana Margarita*⁶². En rupture avec l'aristotélisme, il avance une théorie de l'automatisme des comportements animaux fondée sur l'idée que l'animal n'a pas plus de sensibilité que la plante, même s'il nous paraît sensible. Caractérisés par leur régularité et leur prévisibilité, les comportements animaux sont déterminés par divers mécanismes : les « espèces » (*species*) du monde extérieur entrent par les organes sensoriels et montent jusqu'au cerveau, où ils commandent les mouvements par les nerfs ; les souvenirs des espèces dans la mémoire, autrement dit leurs « fantômes » (*fantasma*), expliquent les mouvements animaux en l'absence d'objet provoquant directement une réaction. Nulle liberté dans l'animal : si le chat se gratte, c'est que les « espèces » de la démangeaison le poussent à le faire. Considéré à tort ou à raison comme un précurseur de la thèse cartésienne de l'animal-machine⁶³, Gómez Pereira applique indéniablement un paradigme mécaniste : il ne cesse de comparer la relation de cause à effet en jeu dans l'interaction entre l'environnement et l'animal à la relation entre l'aimant et le fer. Sa thèse a de quoi paraître aberrante, ne serait-ce que parce qu'elle revient à priver de sensibilité les organes sensoriels. Elle n'en jette pas moins les bases d'une éthologie moderne, en séparant la description du comportement animal de tout jugement moral. Gómez Pereira se plaît à ruiner les *mirabilia* crédules, ou leur interprétation naïve, qu'il trouve chez les naturalistes antiques et peut-être chez Rorarius, car le traitement contrasté de certains exemples similaires laisse penser qu'il a lu le texte de l'humaniste italien et qu'il y répond : si l'esclave de Gétulie mentionné par Pline (*Histoires naturelles*, VIII, 16) a été épargné par un lion, ce n'était pas parce que le lion était clément, mais parce qu'il était repu⁶⁴.

La difficulté de ce texte réside ailleurs : cette thèse simple et radicale est établie sur une prémisse visant à ruiner le gradualisme aristotélien, selon laquelle accorder ne serait-ce que le premier degré de sensibilité à

62 Antonio Gómez Pereira, *Antoniana Margarita*, éd. J. L. Barreiro Barreiro, et C. Souto García, Saint-Jacques de Compostelle, Universidade de Santiago de Compostela, Fundación Gustavo Bueno, 1999 [1554].

63 Sur la *vexata quaestio* de la possible influence du médecin espagnol, voir Gabriel Sanhueza, *La Pensée biologique de Descartes dans ses rapports avec la philosophie scolastique : le cas Gómez Pereira*, Paris, L'Harmattan, 1997.

64 A. Gómez Pereira, *Antoniana Margarita*, *op. cit.*, p. 46.

l'animal, ce serait lui accorder la pensée. Certains commentateurs doutent en conséquence que l'*Antoniana Margarita* puisse être lu de manière littérale⁶⁵. Œuvre d'un convers marrane, qui dédie la dernière partie de son traité à l'immortalité de l'âme et commente Aristote en ce sens, elle repose sur une argumentation bâtie à l'envers, commençant par ménager une alternative inverse tout aussi crédible. Pour établir l'immortalité de l'âme, explique le médecin, il faut prouver que l'animal n'en a pas, au sens d'une âme indivisible, immatérielle et capable de connaissance. Et pour prouver qu'il n'en a pas, il faut prouver qu'il n'a pas de pensée. Or, pour prouver que l'animal ne pense pas, il faut prouver qu'il n'a pas de sensibilité. Tout le début du traité est donc consacré à établir que contrairement à ce que veut la doctrine gradualiste prévalant chez les aristotéliens, on ne peut accorder la sensibilité à l'animal et lui nier l'intelligence. La sensibilité la plus simple, même accordée à l'huître, entraîne nécessairement des idées complexes (ou « appréhensions composées ») ; on ne peut distinguer la faculté estimative de la faculté intellectuelle ; toute connaissance des particuliers engendre aussi une connaissance des universaux inférés. La rigueur implacable avec laquelle est mené ce raisonnement jette effectivement un doute sur les intentions de l'auteur, de même que l'argument selon lequel si les bêtes sentaient, l'idée de providence s'effondrerait – comment Dieu pourrait-il supporter une pratique telle que la tauromachie, si les bêtes souffraient vraiment⁶⁶ ? – jusqu'à ce Gómez Pereira ne renverse l'argumentation à la fin de son premier chapitre, posant la prémisse dont dépend tout son système : il faut distinguer l'homme de l'animal dès le premier degré de la sensibilité, inexistante chez le second. Or, Gómez Pereira n'a cessé de montrer auparavant qu'assimiler la faculté de sentir de la bête à celle de l'homme, c'est les rendre tout à fait égaux. La souplesse dialectique de cet auteur, que l'incohérence ne gêne pas, semble extrême, et l'interprétation voyant dans son écriture un art consommé de la dissimulation, avançant des idées matérialistes sous couvert de faire le contraire, est en réalité assez charitable. L'*Antoniana Margarita* est un texte sans doute sincère, mais tortueux, plus qu'étrange, qui pose un problème majeur que résumera et exploitera Pierre Bayle écrivant, dans l'article « Pereira » de son *Dictionnaire*, que « les opinions extrêmes » sur le sujet de l'âme des bêtes « sont, ou absurdes, ou très-dangereuses ; le milieu qu'on y veut garder est insoutenable »⁶⁷.

C'est pourtant ce milieu rendu insoutenable par le traité que les défenseurs de la science classique aristotélienne ont voulu maintenir. Le théologien Miguel de Palacios fait publier à Salamanque cinq objections, la

65 Voir l'étude liminaire de J. L. Barreiro Barreiro, *ibid.*

66 *Ibid.*, p. 7.

67 Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, op. cit., p. 559-568.

première visant à rétablir que les bêtes disposent de sensibilité et d'intelligence, mais d'une intelligence « imparfaite » (« *Bruta distinguunt sane, sed imperfecte* »), ce à quoi Gómez Pereira répond par cinq articles où il se plaint qu'on l'a mal lu, et s'indigne qu'on ait traité son œuvre comme on traiterai une « comédie » (« *Comœdia* »), alors qu'il revendique la notion de paradoxe (« *Paradoxon* »)⁶⁸. Il y avait dans ce scandale une matière à comédie, justement, que n'a pas manqué de jouer une savoureuse fiction animale, l'*Endecálogo contra « Antoniana Margarita »* publiée en 1556 à Medina de Campos, comme le texte de Gómez Pereira, par un médecin nommé Francisco de Sosa⁶⁹. On retrouve ici la prosopopée animale inspirée par Lucien, Plutarque et Gelli, mais aussi, manifestement, par la *Disputa del Ase* de Turmeda, dans une composition originale faisant directement écho à la controverse⁷⁰. Le texte met en scène onze personnages, huit animaux et trois dieux – le singe, la chauve-souris, le crocodile, le lion, l'aigle, la baleine, le loup, l'éléphant, Jupiter, Mercure, Momus – confondant, par leurs onze voix (d'où le titre d'*Endecálogo*) la thèse impudente, réputée « nouvelle » quoi qu'on reconnaisse en elle une résurgence du stoïcisme, de celui qui a soutenu que les bêtes ne possèdent ni sentiment ni mouvement volontaire.

Le dialogue s'ouvre sur le discours outragé du crocodile à l'assemblée animale, qui réagit par le rire aux contradictions patentes de l'*Antoniana Margarita*, et par la colère à ces thèses invraisemblables, déraisonnables, impies. Les bêtes consultent l'éléphant, et décident de présenter aux dieux un réquisitoire stipulant dès le premier article que « tous les animaux ont été créés possédant une âme vivante et sensible, un corps merveilleusement organisé et complexe »⁷¹, qu'ils sont capables de mouvement volontaire, d'intelligence à des degrés divers, de libre-arbitre. Recevant le crocodile, les dieux discutent les principales thèses de Gómez Pereira. Jupiter donne raison aux plaignants et condamne le livre incriminé aux enfers, de sorte que le crocodile peut retourner à l'assemblée animale en triomphateur. Cet examen est l'occasion de réécrire les arguments et les exemples de Gómez Pereira dans un langage plus conforme à l'aristotélisme. Mais de manière intéressante, Sosa pousse loin l'association entre sensibilité et intelligence dans la lignée du début de l'*Antoniana Margarita*, qu'il entend retourner ironiquement contre le reste du texte : « il manque très peu pour dire que les

68 Les deux textes sont rassemblés dans la seconde édition, reproduite dans A. Gómez Pereira, *Antoniana Margarita*, *op. cit.*, p. 304-318 et p. 319-355.

69 Francisco de Sosa, *Endecálogo contra « Antoniana Margarita »*, éd. Pedro Cátedra García, dans *Diálogos españoles del Renacimiento*, dir. A. Vian Herrero, Tolède-Madrid-Cordoue, Almuzara, 2010, p. 535-582.

70 Sur les circonstances, voir la notice de P. Cátedra García, *ibid.*, p. 525-535.

71 *Ibid.*, p. 544 : « [...] todos los brutos fueron criados con ánima viviente y miembros maravillosamente organizados y complexionados ».

bêtes semblent aussi sages et prudentes que peut l'être une âme rationnelle » constate Mercure⁷², rejoint plus loin par Momus, qui reconnaît, après avoir examiné les différentes facultés des animaux, « il s'en faut de peu que j'ajoute que les hommes sont mus de la même manière »⁷³. Il fallait peut-être le surplomb des dieux pour en juger.

La mise en scène est encore affaire d'humour : lorsque la chauve-souris veut plaider la cause animale, arguant qu'elle participe des deux règnes aériens et terrestres et pourra donc mieux rejoindre les dieux, le crocodile rétorque qu'il est mieux placé pour le faire, car il participe de trois natures (il pond des œufs comme les oiseaux ; nage comme les poissons ; se déplace sur le sol) et qu'il possède par ailleurs des arguments imparables (allusion à un fameux type de syllogisme nommé « crocodile »)⁷⁴. Mais de nouveau l'idée d'expérience est centrale, dans un sens tout à fait sérieux : l'avis des dieux est fait lorsque Momus revient après être descendu sur terre, métamorphosé en renard, pour vérifier « par expérience » (« *por experiencia* ») la validité des allégations de l'auteur de l'*Antoniana Margarita*. Or, Momus témoigne avoir fait l'expérience d'un comportement raisonné, libre et volontaire dans sa forme de renard : « si je sens un agneau derrière un mur trop haut, je cherche un endroit où le mur est plus bas ; et même si les *species* de l'agneau ne m'appellent ni ne me demandent de sauter, je saute avec autant d'adresse que possible, en me servant de mes esprits moteurs », explique-t-il, entre autres exemples de la non-automaticité du comportement animal⁷⁵. La fiction, une fois de plus, prétend apporter une preuve par une expérience imaginaire de la condition animale, étayée par l'observation naturaliste et par des conjectures de bon sens.

Deux cas tardifs : audace transgressive de Giordano Bruno, prudence de Cervantès

Le cas de l'*Endecalogo* doit nous prémunir contre l'idée que la prosopopée animale serait systématiquement du côté d'une transgression de l'orthodoxie morale et religieuse. À cette exception près, le corpus traversé constitue toutefois une littérature profondément subversive : lorsque les textes ne sont pas restés à l'état manuscrit, comme les productions espagnoles antérieures,

72 *Ibid.*, p. 570 : “[...] *falta poco para decir que son tan sabios y tan prudentes como la ánima racional*”.

73 *Ibid.*, p. 573 ; “*Y poco falta que no diga que de la misma manera mueven a los hombres*”.

74 *Ibid.*, p. 539-540.

75 *Ibid.*, p. 568-569 : “*Y estando algún cordero en algún corral junto a alguna pared alta, yo busco la más baja; y aunque las especies del cordero no me llaman ni me hacen saltar, yo salto cuan ligeramente yo puedo, ayudándome de mis espíritus motivos*”.

ou retirés de la circulation comme le *Cymbalum mundi*, ils sont proscrits au moment de l'élaboration des divers Index de la Contre-réforme : la *Circe* se retrouve dans l'Index établi par Alfonso Valdès pour l'Inquisition espagnole en 1559, même si elle échappe à la censure de l'Index romain la même année, moyennant une expurgation. Elle doit probablement son salut à la palinodie du dixième dialogue. Adopter la prosopopée animale pour contester ouvertement les privilèges de la raison humaine dans les années 1580, comme le fait Giordano Bruno, penseur de l'infinité du cosmos et de la pluralité des mondes, panthéiste hérétique brûlé en 1600 sur la place du Campo dei Fiori à Rome, c'était opter pour une transgression volontaire.

Bruno n'a jamais imité strictement ni Lucien, ni Plutarque, ni Apulée, et s'il a été attiré par l'idée d'une réversibilité entre l'animalité et l'humanité, c'est par d'autres voies, notamment celle du pythagorisme et du néoplatonisme. C'est ainsi qu'en 1585, inspiré par la riche littérature asinine émanant des *irregolari* italiens, il met en scène l'irruption burlesque d'un âne aux portes d'une académie pythagoricienne dans l'*Âne cyllénique* (*Asino cillénico*), appendice de la *Cabale du cheval pégaséen* (*Cabala del cavallo Pegaseo*). S'adressant à Jupiter, l'âne se félicite du « don » exceptionnel de la parole qu'il a reçu pour « extérioriser » son esprit intérieur, et ne plus laisser ses talents « [...] enfoui[s] sous la noire et ténébreuse terre d'un ingrat silence »⁷⁶. La stupidité de l'académicien qui l'accueille, nommé Micco (synonyme de singe en italien), éclate en comparaison : Micco veut y voir un prodige, un augure malheureux, une incarnation du démon, ou bien le déguisement d'un homme. Mais pas plus qu'il n'y a de surnaturel, il n'y a de déguisement, de fable ou d'allégorie, fait comprendre l'âne, constamment obligé de rappeler à ce philosophe les présupposés de son école : « ton Pythagore enseigne qu'il ne faut rien mépriser de ce qui se trouve au sein de la nature »⁷⁷, et il enseigne que l'âne sera peut-être un homme, l'homme un âne. Micco redouble de mauvaise foi pour barrer l'entrée de l'académie à cet animal intempestif, en arguant de sa médiocrité et de sa laideur physique. L'âne lui inflige une leçon de relativité esthétique et morale : les membres de l'âne sont parfaitement proportionnés pour l'âne (« Sachez que le porc ne doit pas être un beau cheval, ni l'âne un bel homme, mais l'âne un bel âne, le porc un beau porc, et l'homme un bel homme »⁷⁸). Le texte se termine sur une satire de l'asinité universitaire, et sur l'intervention de Mercure, qui

76 Giordano Bruno, *Œuvres complètes VI. Cabale du cheval pégaséen*, trad. T. Dragon, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 150-151 : “[...] tanto talento [...] sotto la nera e tenebrosa terra d'un ingrattissimo silenzio terrò sepoloto”.

77 *Ibid.*, p. 157-158 : “il tuo Pitagora insegna di non spreggiar cosa che si trove nel seno della natura”.

78 *Ibid.*, p. 160-164 : “Sapete ch'il porco non deve esser bel cavallo, né l'asino bell'uomo: ma l'asino bell'asino, il porco bel porco l'uomo bel uomo”.

consacre l'âne académicien. Il s'agit évidemment d'une allégorie satirique, mobilisant le symbole de la double asinité chère à Bruno, positive en tant qu'elle représente l'humilité de l'esprit qui s'élève, négative en tant qu'elle représente l'abrutissement dogmatique⁷⁹. Toutefois, l'ambivalence de cet âne doublement « silénique » – silénique au sens du Silène d'Érasme, être grotesque qui cache un trésor de sagesse, et cyllénique au sens de Mercure, être doué d'une mobilité insaisissable et divine –, ne provient pas seulement de ce statut symbolique : il est aussi animal au sens propre, signifiant son humanité en puissance. Quand l'âne fait fi de l'avertissement gravé sur la porte de l'académie, *Lineam ne pertransito* (« Ne franchis pas la ligne »)⁸⁰, c'est Bruno qui franchit par la fiction la ligne rouge du discours rationnel.

On ne saurait comprendre la portée de ce bouleversement sans rapporter ce petit texte, quintessence de philosophie brunienne sous forme joviale, à la *Cabala* auquel il est annexé, voire à l'ensemble de l'œuvre du Nolain. Bruno avait esquissé une première fiction animale dans le *Cantus circeus*, complément à son ouvrage sur les « ombres des idées » (*De idearum umbris*), consacré à la méthode mnémotechnique. Bruno semble y mobiliser les figures animales au service d'un art de la mémoire, mais il se met surtout dans les pas de l'*Asinus* de Machiavel, imaginant Circé qui invoque le soleil-Apollon pour le prier de transformer les hommes en bêtes qui leur correspondent. En résulte une vision satirique d'êtres sauvages, métamorphosés en ce qu'ils étaient en réalité déjà, ayant seulement perdu l'usage de leur arme la plus redoutable, la langue⁸¹. Sur un mode plus philosophique, les conceptions panpsychistes exposées dans *De l'infini, de l'univers et des mondes*, conduisent Bruno à reconnaître l'animalité partout dans l'univers⁸². L'idée que l'âme humaine ne fait que recevoir un fragment de l'âme universelle émerge de ce texte comme de l'*Expulsion de la Bête triomphante*, où les figures de l'animalité, abondantes, jouent un rôle particulièrement ambivalent⁸³. Dans le second dialogue de la *Cabale du cheval pégaséen*, enfin, Bruno travaille à rendre crédible la théorie de la métempsychose à travers le personnage d'Onorio, qui déclare se souvenir avoir été un âne (l'onomastique le suggère, puisqu'*onos*, c'est l'âne en grec), tout comme l'âne, dans l'*Asino cillenico*, se souvient avoir été un homme. Onorio soutient que « l'âme de l'homme n'est

79 Voir Nuccio Ordine, *Le Mystère de l'âne. Essai sur Giordano Bruno*, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

80 Giordano Bruno, *Œuvres complètes VI, op. cit.*, p. 154-155.

81 Giordano Bruno, *Il Canto di Circe*, dans *Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli*, trad. N. Tirinnanzi, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, 1997,

82 Voir Gianni Paganini, « Les enjeux de la cosmobiologie à la fin de la Renaissance. Juste Lipse et Giordano Bruno », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 136, 2/2011, p. 165-185.

83 Voir Eugenio Canone, « La profonda notte animale dello Spaccio della Bestia trionfante », *Bruniana & Campanelliana*, n° 8, 1/2002, p. 23-46.

pas différente en substance de celle des bêtes », et qu'« elle n'en diffère point sinon par la figure », comme s'en étonne Sebasto, l'interlocuteur scandalisé⁸⁴. L'esprit dépend effectivement des membres, et non le contraire, avance Onorio, développant alors une petite fiction de la métamorphose : si un homme voyait ses membres se rétracter au seul tronc, il s'« encoulevrerait » ; son esprit changerait en fonction de ses dispositions physiques ; il sifflerait au lieu de parler. L'hypothèse est réversible : si un serpent se dotait d'organes humains, il penserait comme un homme, car c'est la main qui fait l'homme et lui assure une supériorité concrète sur les autres espèces, pose Onorio⁸⁵. Comme Rorario et Gelli, Bruno écarte à travers son personnage le concept flou « d'instinct », et il abolit toute hiérarchie du vivant : le perroquet a des organes capables de prononcer quelques paroles, mais il n'a besoin de rien d'autre, ses facultés étant parfaitement adaptées à ses besoins. Ainsi la thèse de la relativité esthétique exposée dans l'*Âne cyllénique* est-elle une conséquence, autant qu'une image de cette relativité ontologique absolue. À la fin du dialogue de la *Cabale*, Sebasto se déclare ébranlé, finissant par trouver ces opinions plus vraisemblables que celles de ses ancêtres : « Jamais je n'ai écouté aucune fable plus volontiers que celle-ci », conclut-il⁸⁶. La « fable » théorique de Bruno se concrétise donc dans le dialogue de l'*Âne cyllénique* qui suit, comme si le personnage de l'âne, double fictionnel d'Onorio, était venu pour confondre la rationalité étroite des philosophes, incapables de reconnaître dans la figure animale une incarnation possible de l'âme universelle, comme ils sont incapables de reconnaître le caractère fini et transitoire de l'humanité, réceptacle parmi d'autres d'un principe vital qui la transcende.

La répression dont Bruno et ses prédécesseurs ont été victimes n'est pas sans expliquer le tarissement de cette veine littéraire. Cervantès sait qu'il joue un jeu dangereux lorsqu'il met en scène Scipion et Berganza, les deux chiens de son fameux *Colloque des chiens* inclus dans les *Nouvelles exemplaires* (1613), débattant justement de la possibilité d'une parole animale⁸⁷. Comme ils évoquent dès le début une certaine controverse sur la capacité intellectuelle des animaux, Berganza fait allusion, pour expliquer le prodige, à certains auteurs ayant défendu leurs « grandes prérogatives » (« *grandes prerrogativas nuestras* »). S'agit-il des philosophes antiques, comme Plutarque, ou des humanistes proscrits une ou deux générations avant Cervantès, comme Gelli et ses émules espagnols ? La formule employée par Berganza évoque

84 Giordano Bruno, *Œuvres complètes VI, op. cit.*, p. 92-93 : « *Dumque costantemente vuoi che non sia altro in sustanza l'anima de l'uomo e quella de la bestie ? e non differiscano se non in figurazione?* ».

85 *Ibid.*, p. 98-99.

86 *Ibid.*, p. 106-107 : « *questo ascolto più volentiera che mai posso aver ascoltata favola alcuna* ».

87 Miguel de Cervantès, *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza* dans *Novelas Ejemplares*, éd. J. Blasco, Barcelone, Crítica, 2001, p. 539-623.

d'assez près celles qu'on rencontre chez Sosa : « certains ont voulu assurer que nous avons un instinct naturel si vif et si aigu, qu'il révèle qu'il nous manque peu de chose pour manifester un je-ne-sais-quoi d'entendement, capable de raison »⁸⁸. Mais Scipion récusé la thèse de la *sollertia animalis* : il s'empresse de rappeler qu'il y a loin de l'intelligence animale à celle de l'homme, et surtout que les animaux ne possèdent pas le langage. À chaque fois que le récit autobiographique de Berganza, relatant sa vie au service de différents maîtres plus bestiaux les uns que les autres, vire un peu trop à la satire, Scipion l'interrompt en lui rappelant son statut paradoxal : « Je voudrais te rappeler que tu es un animal privé de raison »⁸⁹. La construction de la fiction a des effets complexes. D'une part, l'énonciation même du chien philosophe, apparenté explicitement à celle d'un philosophe cynique⁹⁰, dément ses énoncés en leur donnant l'air de dénégations. Le comportement de Berganza témoigne assez de son intelligence, notamment dans l'épisode central où il entre au service d'un saltimbanque, qui n'est pas sans évoquer l'exemple ouvrant le *Quod animalia bruta ratione utantur melius homine* de Girolamo Rorario⁹¹. D'autre part, l'enchâssement du *Colloque des chiens* dans le *Mariage trompeur* (*El casamiento engañoso*) a pour effet de rationaliser le discours animal, finalement ramené au statut de pure fiction (il s'agissait d'un songe, ou plutôt d'un artifice littéraire de Campuzano, personnage du *Mariage trompeur* qui prétend avoir entendu et noté le dialogue des chiens). Prudemment, Cervantès revient à l'animal symbolique et satirique des fables et de l'*Âne d'or*⁹², écludant le débat sur l'âme animale. Mais il le fait après l'avoir évoqué, et après avoir fait comprendre qu'il y a là un silence obligé. Il interroge ainsi subtilement le lecteur sur ce qui est fiction, du texte qu'il imagine ou de la thèse interdisant la pensée à l'animal.

Conclusion : une expérience de pensée littéraire

Tous les textes abordés proposent au lecteur une expérience de décentrement radical, l'expérience d'un *impossibilia*. La prosopopée, comme dans une fable, peut servir une allégorie, elle autorise systématiquement la satire de la *miseria hominis*, mais elle se constitue aussi en procédé d'une

88 *Ibid.*, p. 542 : “[...] *algunos han querido sentir que tenemos un natural distinto [N.B. : instincto], tan vivo y tan agudo en muchas cosas, que da indicios y señales de faltar poco para mostrar que tenemos un no sé qué de entendimiento capaz de discurso*”.

89 *Ibid.*, p. 555 : “*Quiero decir que mires que eres un animal que carece de razón*”.

90 *Ibid.*, p. 467-468.

91 *Ibid.*, p. 586-587.

92 *Ibid.*, p. 595.

expérience de pensée littéraire. L'emploi de cette notion appelle quelques bémols, tant elle a été banalisée et parfois galvaudée : imaginer la parole animale ne constitue pas une expérience de pensée au sens scientifique, car il ne s'agit pas de construire une situation appelant une résolution logique. Mais de nombreuses expériences de pensée canoniques reposent plutôt sur l'aporie, faisant ressortir précisément l'impossibilité de la preuve logique. Et nos textes relèvent tout à fait du sens philosophique élargi de la notion, selon lequel la fable platonicienne de l'anneau de Gygès constitue par exemple une expérience de pensée. Si les animaux parlaient, que nous diraient-ils à leur sujet ? Ils démentiraient évidemment nos préjugés les plus élémentaires, et ils ruineraient la superstition anthropocentrique. La nature fictionnelle de l'expérience pourrait laisser intacte cette dernière, mais ce serait mal comprendre le rôle de l'humour dans ces textes, et négliger la véhémence avec laquelle la plupart des auteurs suggèrent un défaut d'audition de l'humanité, un aveuglement vis-à-vis de la nature, une manière coupable de faire taire l'animal en nous.

Ces textes mettent en jeu des idées fort sérieuses, développées à fond par l'énonciation animale, ou mises en œuvre par les effets de la construction littéraire. Mais la surprise, le sentiment d'insolite qui accompagnent leur lecture nous rappelle à chaque instant que *nous ne pouvons pas savoir* ce que pensent ni ce que ressentent en vérité l'âne, le coq, le chien, le cheval ou l'huître, ni même s'ils pensent comme nous pensons, pas plus que nous ne pouvons savoir « ce que cela fait d'être une chauve-souris », pour reprendre le titre d'une célèbre expérience de pensée proposée par le philosophe américain Thomas Nagel, afin de montrer que l'état subjectif et qualitatif d'un être se dérobera inévitablement aux expérimentations scientifiques sur la conscience⁹³. En faisant le choix de l'humour, nos auteurs ne cherchent pas à forcer outre mesure l'adhésion à une parole animale fatalement conçue sur un mode anthropocentrique, dans une intention toujours moraliste et moralisante ; par contre, ils décrédibilisent efficacement la thèse inverse de l'inintelligence animale, en nous incitant à nous moquer de nos limites.

Il faut reconnaître la place singulière de ces textes dans la culture de la Renaissance. Le *Quod animalia bruta ratione utantur melius homine* de Rorario, seule argumentation proprement philosophique comparable, fait pâle figure en comparaison. La multiplicité des expérimentations littéraires autour des modèles souvent conjugués de Plutarque, de Lucien, d'Apulée et de Turmeda nous montre le caractère massif de cette tentation littéraire, fondée sur une hybridation et une expérimentation générique en harmonie avec leur thème. Il en va d'une propriété générale des écritures humanistes,

93 Thomas Nagel, "What is it like to be a bat?", *The Philosophical Review*. n°83/4, 1974, p. 435-450.

qui ne séparent jamais l'effort intellectuel de la créativité rhétorique et stylistique : comment plaider la cause animale, sinon en donnant la parole aux animaux eux-mêmes ? Cette cohérence peut nous échapper, comme peut nous échapper l'importance des contraintes censoriales. Prendre le masque de la fable, déréaliser par la fiction les thèses mises en jeu avec une certaine audace, amuser le lecteur sont autant de procédés d'une *attenuatio* prudente, qui devance les procès en hérésie.

Étant donné le destin des textes composant ce corpus, on se gardera de leur attribuer une influence démesurée. La répression dont ils ont été l'objet explique en partie ce sort. Ou bien le discours animal est-il voué à constituer par nature une littérature « mineure »⁹⁴ ? Cela étant, la *Circe* n'aura pas été un texte mineur, tant sa postérité a été considérable par ses traductions et ses nombreuses adaptations, en français⁹⁵ et en anglais notamment : le texte de Gelli n'inspire pas seulement une célèbre fable de La Fontaine (« Les Compagnons d'Ulysse », *Fables*, XII, 1) et diverses mises en scène théâtrales, mais aussi le procès de voyageurs anthropocentriques par des animaux surhumains chez Cyrano de Bergerac ou Swift. L'imaginaire du décentrement animal a migré vers les fictions utopiques et il s'y est de plus en plus polarisé sur la question de la parenté entre l'homme et le singe⁹⁶. Le *Colloque des chiens* de Cervantès a par ailleurs inspiré, au XVII^e et au XVIII^e siècles, un renouveau des romans de la métamorphose, dont les exemples sont nombreux dans toute l'Europe⁹⁷. Mais il s'agit déjà d'autre chose. Il y a là une solution de continuité dans l'histoire littéraire, comme il y en a dans l'histoire naturelle : les dialogues animaux de la Renaissance constituent une espèce éteinte. Comme autant de fossiles, ces textes laissent entrevoir l'existence d'une faune étonnamment riche, d'un « humanisme » qui est bien, en dépit des préjugés induits par cette catégorie historiographique, l'âge d'une grande remise en cause de la place de l'homme dans la création, peut-être ce temps qui avant nous a cherché à renouer avec un autre, avec le « temps où les bêtes parlaient ».

94 Rappelons les pages de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur les nouvelles animales de Kafka, dans *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minitext, 1975, p. 63-67.

95 Voir Brigitte Urbani, « Vaut-il « mieux mille fois être ânes qu'être hommes » ? Quelques réécritures de *La Circe* de Giovan Battista Gelli », *Chroniques italiennes*, n° 69/70, 2002, p.163-180.

96 Voir notre article « Yahoo ! L'homme-singe comme topique philosophico-satirique », à paraître dans les actes du XXXIX^e colloque de la SATOR, *Natura in fabula. Topiques romanesque de l'environnement*, éd. Ph. Postel et I. Trivisiani.

97 Citons, à titre d'exemples de ce corpus néo-apuléen, sur lequel nous projetons une étude ultérieure, la *Lucerna* de Francesco Pona (1625), le *Chien de Boulogne* de l'abbé de Torche (1668), le *Chat d'Espagne* de Jacques Alluis (1669), le *Cane di Diogene* de Frugoni (1670), the *New Metamorphosis* de Charles Gildon (1709).